BCH

SUPPLÉMENT 38

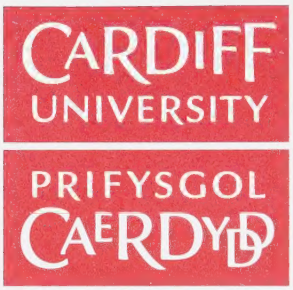
ἀγαθὸς δαίμων

MYTHES ET CULTES

ÉTUDES D'ICONOGRAPHIE EN L'HONNEUR DE LILLY KAHIL

Ouvrage publié avec le concours de la fondation pour le LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC)

BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE



Information Services

Gwasanaethau Gwybodaeth

Arts & Social Studies

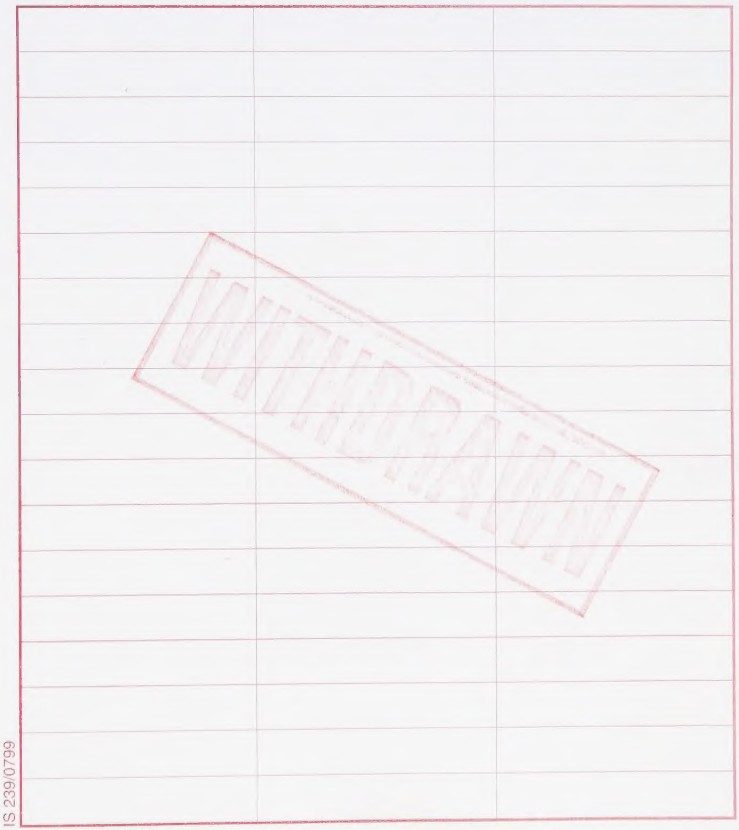
Y Celfyddydau ac Astudiaethau Cymdeithasol

IS 211/0998

161 182986 1

Two week loan

Please return on or before the last date stamped below.
Charges are made for late return.



IS 239/0799

INFORMATION SERVICES PO BOX 430, CARDIFF CF10 3XT

BCH

SUPPLÉMENT 38

BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE

ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES
6, rue Didotou, GR-106 80 Athènes
www.efa.gr

Dépositaire
DE BOCCARD ÉDITION-DIFFUSION
11, rue de Médicis
F-75006 Paris

ἀγαθὸς δαίμων

MYTHES ET CULTES

ÉTUDES D'ICONOGRAPHIE EN L'HONNEUR DE LILLY KAHIL

Ouvrage publié avec le concours de
la fondation pour le LEXICON
ICONOGRAPHICUM
MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC)

2000

N
5613
.A4

© École Française d'Athènes, 2000
6, rue Didotou GR - 10680 ATHÈNES
ISBN 2-86958-185-8

SUPPLÉMENTS
DU BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE

I. *Études déliennes* (1973).

II. Paul COLLART et Pierre DUCREY, *Philippes I : Les reliefs rupestres* (1975).

III. Roland ÉTIENNE et Denis KNOEPFLER, *Hyettos de Béotie et la chronologie des archontes béotiens entre 250 et 171 avant Jésus-Christ* (1976).

IV. *Études delphiques* (1977).

V. *Thasiaca* (1979).

VI. *Études argiennes* (1980).

VII. *L'Antre corycien* I (1981).

VIII. Denis FEISSEL, *Recueil des inscriptions chrétiennes de Macédoine du IIIe au VIe siècle* (1983).

IX. *L'Antre corycien* II (1984).

X. Claude VIAL, *Délos indépendante* (1984).

XI. *L'iconographie minoenne, Actes de la table ronde d'Athènes (1983)*, édités par Pascal DARCQUE et Jean-Claude POURSAT (1985).

XII. Philippe GAUTHIER, *Les cités grecques et leurs bienfaiteurs (IVe-Ier siècle avant J.-C.). Contribution à l'histoire des institutions* (1985).

XIII. *Recherches sur les amphores grecques, Actes du colloque d'Athènes (1984)*, édités par Jean-Yves EMPEREUR et Yvon GARLAN.

XIV. *Iconographie classique et identités régionales, Actes du colloque de Paris (1983)*, édités par Lilly KAHIL, Christian AUGÉ et Pascale LINANT DE BELLEFONDS (1986).

XV. Michel AMANDRY, *Le monnayage des duovirs corinthiens* (1988).

XVI. Fanoula PAPAZOGLOU, *Les villes de Macédoine à l'époque romaine* (1988).

XVII. Vassiliki VÉMI, *Les chapiteaux ioniques à imposte de Grèce à l'époque paléochrétienne* (1989).

XVIII. *Recherches sur la céramique byzantine, Actes du colloque d'Athènes (1987)*, édités par Vincent DÉROCHE et Jean-Michel SPIESER (1989).

XIX. *L'habitat égéen préhistorique, Actes de la table ronde d'Athènes (1987)*, édités par Pascal DARCQUE et René TREUIL (1990).

XX. Jean DUCAT, *Les Hilotes* (1990).

XXI. Jean-Claude DECOURT, *La vallée de l'Énipeus en Thessalie* (1990).

XXII. *Polydipsion Argos. Argos de la fin des palais mycéniens à la constitution de l'État classique, Actes du colloque de Fribourg (1987)*, édités par Marcel PIÉRART (1992).

XXIII. *Les ateliers de potiers dans le monde grec aux époques géométrique, archaïque et classique, Actes de la table ronde d'Athènes (1987)*, édités par Francine BLONDÉ et Jacques PERREAULT (1992).

XXIV. *Dikili Tash, village préhistorique de Macédoine orientale. I, Fouilles de Jean Deshayes (1961-1975) 1*, publiées sous la direction de René TREUIL (1992).

XXV. *Mykenaïka, Actes du IX^e^ colloque international sur les textes mycéniens et égéens (Athènes, 1990)*, édités par Jean-Pierre OLIVIER (1992).

XXVI. *La production du vin et de l'huile en Méditerranée, Actes du symposium international d'Aix-en-Provence et Toulon (1991)*, édités par Marie-Claire AMOURETTI et Jean-Pierre BRUN (1993).

XXVII. Pierre ELLINGER, *La légende nationale phocidienne. Artémis, les situations extrêmes et les récits de guerre d'anéantissement* (1993).

28. *L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec, Actes du colloque de Paris (1992)*, édités par René GINOUVÈS, Anne-Marie GUIMIER-SORBETS, Jacques JOUANNA et Laurence VILLARD (1994).

29. *Archives et sceaux du monde hellénistique, Actes du colloque de Turin (1993)*, édités par Marie-Françoise BOUSSAC et Antonio INVERNIZZI (1996).

30. *La Crète Mycénienne, Actes de la table ronde d'Athènes (1991)*, édités par Jan DRIESSEN et Alexandre FARNOUX (1997).

31. François REBUFFAT, *Les enseignes sur les monnaies d'Asie Mineure, des origines à Sévère Alexandre* (1997).

32. Anne-Marie VÉRILHAC et Claude VIAL, *Le mariage grec, du VI^e^ siècle av. J.-C. à l'époque d'Auguste* (1998).

33. *Commerce et artisanat dans l'Alexandrie hellénistique et romaine, Actes du colloque d'Athènes, 11-12 décembre 1988*, édités par Jean-Yves EMPEREUR (1998).

34. *Territoires des cités grecques, Actes de la Table Ronde internationale organisée par l'École Française d'Athènes (31 octobre - 3 novembre 1991)*, édités par Michèle BRUNET (1999).

35. Éric FOUACHE, *L'alluvionnement historique en Grèce occidentale et au Péloponnèse. Géomorphologie. Archéologie. Histoire* (1999).

36. *Delphes cent ans après la Grande Fouille. Essai de bilan, Actes du Colloque international organisé par l'École française d'Athènes, Athènes-Delphes, 17-20 septembre 1992*, édités par Anne JACQUEMIN (à paraître en 2000).

37. *Dikili Tash, village préhistorique de Macédoine orientale. I, Fouilles de Jean Deshayes (1961-1975) 2*, publiées sous la direction de René TREUIL (à paraître en 2000).

La publication de cet ouvrage que M. Roland Étienne, directeur de l'École française d'Athènes, a bien voulu accueillir dans les *Suppléments* du *BCH*, répond à un vœu du Comité de Rédaction du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.

L'édition en a été réalisée sous la direction de
Pascale Linant de Bellefonds

avec la collaboration de Mme Noëlle Icard-Gianolio pour les textes et de
Mlle Anne-Violaine Szabados pour l'illustration

et grâce à l'aide précieuse de M. Jean Ch. Balty, Sir John Boardman, M. Jean-Robert Gisler, M. Bertrand Jaeger, Mme Anneliese Kossatz-Deissmann, Mme Iphigeneia Leventi, Mme Vassiliki Machaira, M. Bruno Magri, M. Pierre Müller, Mme Josette Roth.

PRÉFACE

Envers notre chère Lilly Kahil, qui pendant près d'un quart de siècle a donné le meilleur d'elle-même pour la réalisation d'une œuvre réellement titanesque, quel meilleur hommage d'affection, d'admiration et de fidélité que ce volume groupant en son honneur plus de cinquante études consacrées à l'iconographie religieuse du monde antique.

Ἀγαθὸς δαίμων, le « bon génie », tel était le surnom que lui avait attribué Jean Pouilloux ; lui-même, sa vie durant, est demeuré un soutien efficace et constant pour un projet dont il a d'emblée mesuré l'importance primordiale. Une œuvre comme le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* ne peut se concevoir sans un maître d'œuvre. Cette énorme entreprise internationale, dont Lilly Kahil a assumé le secrétariat général depuis l'origine en 1974, est parvenue à terme, selon un rythme d'une étonnante régularité, dans les délais prévus : tous les deux ans, un double volume de mille pages et de plus de huit cent planches est paru, d'une exceptionnelle qualité tant pour le fonds que pour la forme. Si le Daremberg-Saglio et le Pauly-Wissowa ont été très longtemps des instruments de base pour la connaissance de l'antiquité classique, le *LIMC* de Lilly Kahil constitue, dans le domaine de l'érudition, une des plus éclatantes réussites de notre XX^e^ siècle.

L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, qui avait consacré en leurs temps plusieurs des principaux travaux de Lilly Kahil et qui a accordé, de façon continue, son patronage et son aide au *LIMC*, a tenu à marquer sa très haute estime envers cette femme de science éminente en l'élisant, en octobre 1992, comme son correspondant. Elle était déjà docteur *honoris causa* des Universités Laval et d'Athènes, membre d'honneur de l'Institut archéologique américain et de la Société archéologique d'Athènes, correspondant des Instituts archéologiques allemand et américain. Rarement de tels honneurs académiques ont été mieux mérités que par notre chère amie Lilly.

En 1986 déjà, l'École française d'Athènes avait bien voulu publier, comme *Supplément au Bulletin de correspondance hellénique*, les entretiens du Colloque international n° 619 du Centre National de la Recherche Scientifique tenu à Paris en mai 1983, sous le titre *Iconographie classique et identités régionales*. C'est avec raison que M. le directeur Roland Étienne a repris cette tradition par l'édition du présent volume. Qu'il lui en soit rendu grâces.

La grande famille du *LIMC*, qui tant de fois s'est réunie autour de sa secrétaire générale, dans une atmosphère si chaleureuse de travail mené en commun, se retrouve une nouvelle fois, maîtres chevronnés aussi bien que disciples plus jeunes, dans le même

élan unanime – celui qu'avec tant d'intelligence, de dévouement, d'ardeur avait suscité Lilly Kahil. Se réclamant de son exemple, cette véritable confrérie scientifique ne manquera pas de poursuivre, selon les formes adéquates, l'œuvre entreprise et de travailler pour une compréhension toujours plus profonde et plus fine des aspects religieux et artistiques de la culture classique.

Jean LECLANT
Secrétaire perpétuel de l'Académie
des Inscriptions et Belles-Lettres.

BIBLIOGRAPHIE DES TRAVAUX DE LILLY KAHIL

1950 « Vases attiques de Galaxidi », *BCH* 74 (1950), p. 48-53.
« Coupes à figures noires du Musée National d'Athènes », *BCH* 74 (1950), p. 54-61.

1951 « Une hydrie attique à figures rouges du Musée de Nauplie », *BCH* 75 (1951), p. 316-322.
BCH 75 (1951), p. 174-187 (collaboration à la Chronique des fouilles à Thasos en 1950 : « céramique », « anses d'amphores »).

1952 Compte rendu : C. Clairmont, *Das Parisurteil*, *BCH* 76 (1952), p. 661-663.
BCH 76 (1952), p. 273-278 (collaboration à la Chronique des fouilles à Thasos en 1951: « céramique », « anses d'amphores »).

1953 « Une œnochoé attique inédite », *in Studies presented to David M. Robinson* II (1953), p. 70-78.
BCH 77 (1953), p. 279-288 (collaboration à la Chronique des fouilles à Thasos en 1952 : « céramique », « anses d'amphores »).

1954 « Nécropoles thasiennes », *BCH* 78 (1954), p. 225-251.
BCH 78 (1954), p. 206-213 (collaboration à la Chronique des fouilles à Thasos en 1953 : « anses d'amphores »).

1955 *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés* (1955), 325 p. et 104 pl.
BCH 79 (1955), p. 366-371 (collaboration à la Chronique des fouilles à Thasos en 1954 : « sculptures », « céramique », « anses d'amphores »).

1956 Compte rendu de Ch. Dugas, *Les vases de Délos V. Les vases attiques à figures rouges*. *EAD* XXI (1952), *AJA* 60 (1956), p. 306-307.
BCH 80 (1956), p. 425-430 (collaboration à la Chronique des fouilles à Thasos en 1955 : « sculptures », « céramique », « anses d'amphores »).

1958 « L'histoire de la Grèce au v^e^ s. av. notre ère à la lumière des sources archéologiques », *Archéologia* 10 (1958), p. 112-123.

1960 *La céramique grecque. Études thasiennes* VII (1960), 154 p. et 64 pl.
« Un lagynos au Musée du Caire », *MMAI* (1960), p. 73-91.

1961 « Vases inédits au Musée de Montauban », *RLouvre* (1961), p. 49-56.

1963 « Quelques vases du sanctuaire d'Artémis à Brauron », *in AK* Erstes Beiheft (1963), p. 5-29.

1964 *La Grèce préhellénique et archaïque. La Grèce, v^e^ s. av. J.-C., Images des Grandes Civilisations*, fasc. 4 et 5, éditions Rencontre, Lausanne (1964), 103 + 111 p.
« L'Acropole », *in Athènes au temps de Périclès*, ouvrage collectif (1964), p. 88-141.

1965 « Autour de l'Artémis attique », *AK* 8 (1965), p. 29-32.
« Die Ausgrabungen in Eretria », *AD* 20 (1965), p. 281-287.

1966 *BCH* 90 (1966), p. 353-355 (collaboration à la Chronique des fouilles à Soloi en 1965 : la nécropole).

1967 « Apollon et Python », *in Mélanges Michalowski* (1967), p. 481-490.
« Loutrophore à fond blanc au Musée du Louvre », *in Festschrift Karl Schefold* (1967), p. 146-151.
« Témoignages eubéens à Chypre et chypriotes à Érétrie », *AK* 10 (1967), p. 133-135 (en collaboration avec V. Karageorghis).
« Erétrie, céramique de l'époque géométrique, subgéométrique et archaïque », *AD* 22 (1967), p. 283-285.
« Trois campagnes de fouilles à Soloi », *RDAC* (1967), p. 50-58 (en collaboration).

1968 « La céramique géométrique d'Érétrie », *AK* 11 (1968), p. 99-101.
BCH 92 (1968), p. 328-330 (collaboration à la Chronique des fouilles à Soloi en 1967 : la nécropole).

1969 *Laodicée du Lycos, le nymphée* (1969), 499 p. et 117 pl. (en collaboration avec J. des Gagniers, P. Devambez, R. Ginouvès, L. Robert, X. de Planhol).
BCH 93 (1969), p. 552-555 (collaboration à la Chronique des fouilles à Soloi en 1968 : sondages).

1970 *Les Mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène*, *AK* Beiheft 7 (1970), 110 p. et 28 pl. (en collaboration avec S. Charitonidis et R. Ginouvès).
« Remarques sur l'iconographie des pièces de Ménandre », *in Ménandre*, Fondation Hardt. Entretiens sur l'Antiquité classique publiés par O. Reverdin, XVI (1970), p. 231-251, pl. I-IV.
BCH 94 (1970), p. 272-274 (collaboration à la Chronique des fouilles à Soloi en 1969 : la nécropole).

1971 *BCH* 95 (1971), p. 422-424 (collaboration à la Chronique des fouilles à Soloi en 1970 : la nécropole).

1972 « Un nouveau vase plastique du potier Sotadès au Musée du Louvre », *RA* (1972), p. 271-284.
BCH 96 (1972), p. 1074-1077 (collaboration à la Chronique des fouilles à Soloi en 1971 : maison, tombe).

1973 *BCH* 97 (1973), p. 670-673 (collaboration à la Chronique des fouilles à Soloi en 1972 : maison, tombe).

1974 *BCH* 98 (1974), p. 884-887 (collaboration à la Chronique des fouilles à Soloi en 1973 : le nymphée, l'acropole).

1975 *BCH* 99 (1975), p. 844-848 (collaboration à la Chronique des fouilles à Soloi en 1974 : l'acropole).

1976 « Une tête de bronze d'époque impériale à Soloi de Chypre », *AK* 19 (1976), p. 41-50.
« L'Artémis attique », *CRAI* (1976), p. 126-130.
« Un nouveau Lexique iconographique de la mythologie classique » , *REG* 89 (1976), p. 80-82.

1977 « L'Artémis de Brauron : rites et mystères », *AK* 20 (1977), p. 86-99.

1979 « Une ronde sur un col d'amphore eubéen », *in Studies in Honour of Arthur Dale Trendall* (1979), p. 97-101.
« La déesse Artémis : mythologie et iconographie », *in Greece and Italy in the Classical World, Acta of the XIth International Congress of Classical Archaeology*, Londres 3-9 septembre 1978 (1979), p. 73-87, pl. 31-36.
« Contribution à l'étude de l'Érétrie géométrique », *in ΣΤΗΛΗ, Mélanges N. Kontoleon* (1979), p. 525-531.

1980 *Corpus Vasorum Antiquorum*, Suisse III, 2 : Genève, Musée d'Art et d'Histoire (1980), 83 p., 8 et 47 p. de pl. (en collaboration avec Ch. Dunant).

1981 Édition (en collaboration avec C. Augé) de *Mythologie gréco-romaine, Mythologies périphériques* (1981), 172 p. et 72 pl.
« Le " cratérisque " d'Artémis et le Brauronion de l'Acropole », *Hesperia* 50 (1981), p. 253-263.
« Érétrie à l'époque géométrique », *ASAA* 43, 1981 (1983), p. 165-173, pl. I.

1982 « La céramique attique à figures noires (canton de Fribourg) », *Histoire et Archéologie, Les dossiers* 62 (1982), p. 48-54 (en collaboration avec D. Ramseyer).
« Address by the Secretary General of the LIMC », *in Acts of the Interregional Seminar Sponsored by Unesco and the LIMC*, Nicosia 20th-27th September 1982 (1982), p. XIII-XIV.

1983 « Châtillon-sur-Glâne, Katalog der attischen Keramik », *Germania* 61 (1983), p. 438-443.
« Mythological Repertoire of Brauron », *in* W. G. Moon (éd.), *Ancient Greek Art and Iconography* (1983), p. 231-244.

1984 « Artémis en relation avec d'autres divinités à Athènes et en Attique », *in Texte et Image. Actes du Colloque International de Chantilly* (1984), p. 53-60, pl. 15-17.
LIMC II (1984), *s.v.* « Artemis », p. 618-760, pl. 442-563 (en collaboration avec N. Icard-Gianolio).

1985 « Érétrie à l'époque géométrique : cultes, habitats et colonisation », *Archéologia* (mai 1985), p. 32-35.
« L'iconographie classique et son rayonnement », *in Πρακτικά τοῦ XII Διεθνοῦς συνεδρίου κλασικῆς ἀρχαιολογίας, Ἀθήνα 4-10 Σεπτεμβρίου 1983*, I (1985), p. 322-328, pl. 56-60.
« Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae », *in Πρακτικά τοῦ XII Διεθνοῦς συνεδρίου κλασικῆς ἀρχαιολογίας, Ἀθήνα 4-10 Σεπτεμβρίου 1983*, I (1985), p. 375-377.

1986 Édition (en collaboration avec C. Augé et P. Linant de Bellefonds) de *Iconographie classique et identités régionales*, Actes du Colloque international du CNRS n° 619, Paris, 26-27 mai 1983, *BCH Suppl.* XIV (1986), XXIII et 459 p.
LIMC III (1986), *s.v.* « Deianeira III », p. 361, pl. 268 ; *s.v.* « Deiphobos », p. 362-367, pl. 268-269.

1988 « Le sanctuaire de Brauron et la religion grecque », *CRAI* (1988), p. 799-813.
« A iconografia classica e sua irradiaçaô », *Classica, Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Classicos* 1 (1988), p. 93-110.
LIMC IV (1988), *s.v.* « Euphorbos », p. 69, pl. 29 ; *s.v.* « Harpyiai », p. 445-450, pl. 266-271 (en collaboration avec A. Jacquemin) ; *s.v.* « Heimarmene », p. 472-473, pl. 280 ; *s.v.* « Helene », p. 498-563, pl. 291-358 (en collaboration avec N. Icard-Gianolio).

1989 « Hélène perdue et retrouvée », *in Architecture et poésie dans le monde grec. Hommage à G. Roux* (1989), p. 293-301.
« Les enfants du sanctuaire d'Artémis à Brauron », *in Mélanges L.-A. Vachon* (1989), p. 214-225.

1990 « Le relief des dieux du sanctuaire d'Artémis à Brauron : essai d'interprétation », *in ΕΥΜΟΥΣΙΑ, Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou, Mediterranean Archaeology, Suppl.* I (1990), p. 115-120, pl. 25-27.
« The Iconographic Lexicon of Classical Mythology : Achievements and Goals », *in* F. Zayadine (éd.), *Petra and the Caravan Cities*, Symposium sponsored by Unesco, the Department of Antiquities of Jordan and the LIMC, Petra 23-28 sept. 1985 (1990), p. 8-9.
LIMC V (1990), *s.v.* « Hermione », p. 388-390, pl. 284 ; *s.v.* « Iphigeneia (époque grecque) », p. 706-719, pl. 466-472 (en collaboration avec N. Icard-Gianolio).

1991 Édition (en collaboration avec P. Linant de Bellefonds) de *Religion, Mythologie, Iconographie*, Actes du Colloque international organisé par le LIMC, l'Unione Accademica Nazionale et le Comité italien pour le LIMC, Rome, 19 mai 1989, *MEFRA* 103 (1991), 324 p.

« Le sacrifice d'Iphigénie », *in* L. Kahil, P. Linant de Bellefonds (éd.), *Religion, Mythologie, Iconographie*, *MEFRA* 103 (1991), p. 183-196.

« Concours de beauté en Grèce et au Proche-Orient », *in Ο ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗ*, Actes du Colloque international d'Histoire et Archéologie, Delphes 6-9 nov. 1986 (1991), p. 361-372.

« Artémis, Dionysos et Pan à Athènes », *Hesperia* 60 (1991), p. 511-523, pl. 129-134.

1992 *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Kleopatra III », p. 67, pl. 34 ; *s.v.* « Leda (époque grecque) », p. 231-236. 245, pl. 107-114 (en collaboration avec N. Icard-Gianolio) ; *s.v.* « Leokritos », p. 250-251 ; *s.v.* « Leto », p. 256-264, pl. 129-136 (en collaboration avec N. Icard-Gianolio) ; *s.v.* « Megapenthes », p. 403 ; *s.v.* « Nikostratos », p. 906-907, pl. 608.

1993 « Iconographie des dieux et des mythes », *in La Macédoine*, ouvrage collectif publié sous la direction de R. Ginouvès (1993), p. 109-117.

1994 « Artémis et Iphigénie », *in* M.-O. Jentel, G. Deschênes-Wagner (éd.), *Tranquillitas. Mélanges en l'honneur de Tran Tam Tinh* (1994), p. 281-289.

LIMC VII (1994), *s.v.* « Oinone », p. 23-26, pl. 19 ; *s.v.* « Okeanides », p. 29-31, pl. 21 (en collaboration avec N. Icard-Gianolio) ; *s.v.* « Orsimes », p. 105 ; *s.v.* « Panthalis », p. 173 ; *s.v.* « Paraibios », p. 174 ; *s.v.* « Peisis », p. 242 ; *s.v.* « Pelis », p. 280 ; *s.v.* « Phineus I », p. 387-391, pl. 327-328 ; *s.v.* « Phoibe III », p. 394 ; *s.v.* « Phrontis », p. 405 ; *s.v.* « Phylonoe I », p. 408 ; *s.v.* « Phylonoe II », p. 408, pl. 339 ; *s.v.* « Phylonoe III », p. 408-409, pl. 339 ; *s.v.* « Phylonoe IV », p. 409 ; *s.v.* « Polites II », p. 424 ; *s.v.* « Polites III », p. 424, pl. 343 ; *s.v.* « Proitides », p. 522-525, pl. 413 ; *s.v.* « Proitos », p. 525-526, pl. 414-417.

1996 « Cults in Hellenistic Alexandria », *in Alexandria and Alexandrianism*. Papers Delivered at a Symposium Organized by The J. Paul Getty Museum and the Getty Center for the History of Art and the Humanities and Held at the Museum, April 22-25, 1993 (1996), p. 75-84.

1997 « Quelques exemples de vases de mariage à Brauron », in B. Petrakos (éd.), *Ἔπαινος Ι. Κ. Παπαδημητρίου* (1997), p. 379-404.

LIMC VIII (1997), *s.v.* « Thrasymedes », p. 18, pl. 14 ; *s.v.* « Timandra », p. 28-29, pl. 20 ; *s.v.* « Tlepomemos », p. 41 ; *s.v.* « Tyndareos », p. 145-147, pl. 111 ; *s.v.* « Menelaos », p. 834-841, pl. 562-565.

1998 Introduction de la Table Ronde « Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae », Plovdiv 10-12 octobre 1986, *in Pulpudeva, Semaines Philippopolitaines de l'Histoire et de la Culture Thrace*, 6-Supplementum (1998), p. 7-11.

VARIATIONS AUTOUR DU THÈME D'HÉLÈNE

La publication récente d'un premier volume sur le trésor de Sevso vient renouveler, de façon intéressante, l'iconographie déjà bien riche du Jugement de Pâris[1]. La scène qui décore – en même temps que cinq autres – le marli du Plat de Méléagre comporte en effet six personnages dont cinq, traditionnels, sont aisément reconnaissables (**fig. 1**) : Pâris, de profil vers la droite, en costume oriental, est assis sur un rocher, s'appuyant du coude droit sur son *pedum* renversé, l'avant-bras gauche posé sur la syrinx qu'il tient sur son genou; se retournant vers lui comme pour quêter son avis, Hermès, entièrement nu à l'exception d'un manteau attaché sur l'épaule droite et volant par derrière dans le mouvement de la marche, s'avance vivement à droite, tenant d'une main le *kerykion* et tendant de l'autre la « pomme de discorde » en direction du groupe des trois déesses; au premier rang des déesses, de profil vers la gauche, Aphrodite, coiffée d'un diadème, le torse nu paré d'un collier en sautoir qui lui tombe entre les seins et lui enserre les hanches, la jambe droite enveloppée d'un manteau, soulève de la main droite une longue mèche de sa chevelure; derrière elle, figure Athéna, debout, prenant solidement appui sur un rocher, entièrement vêtue et coiffée d'un casque à visière, agrippant de la main droite sa lance fichée verticalement en terre et de la gauche son bouclier posé sur le sol à l'arrière; immédiatement après, est représentée Héra : majestueusement installée sur un trône, complètement vêtue et la tête couverte d'un manteau, elle s'appuie du coude gauche au bras du trône en se tenant la tête et tend vers l'avant son autre main ouverte, comme pour recevoir le prix. Le sixième personnage, en revanche, n'appartient pas à l'iconographie habituelle du Jugement de Pâris. Il s'agit d'une jeune femme, figurée de trois quarts, le visage de profil – comme tous les autres personnages –, qui semble suivre attentivement le déroulement de la scène : la jambe droite passant par devant la gauche qui prend appui au sol, légèrement penchée vers l'avant, elle s'appuie du coude sur une colonnette dans une attitude méditative, le plus souvent attribuée à la Muse Polymnie[2]; les cheveux tirés vers l'arrière en un épais chignon, elle est vêtue d'une robe à larges manches qui dégagent les avant-bras et d'un manteau drapé autour des hanches, dont un pan passe sur la colonnette en la masquant partiellement; le bras gauche s'appuie

1. M. Mundell Mango, A. Bennet, *The Sevso Treasure* 1, = *JRA Suppl.* 12. 1 (1994), p. 125-128 et fig. 2. 47. Pour le Jugement de Pâris, A. Kossatz-Deismann, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Paridis Iudicium », p. 176-188.

2. Cf. ci-dessous, p. 5 et n. 21.

aussi sur la colonnette, la main tenant un objet (peut-être une bandelette ?) gravé dans le métal. M. Mundell-Mango propose, à titre d'hypothèse (avec un point d'interrogation), d'identifier ce personnage comme Hélène, « the contest's secondary prize, introduced here as an observer of the scene »[3].

J'avais cru pour ma part, en un premier temps, y reconnaître Éris, la Discorde, en raison du rôle primordial qu'elle joue dans l'épisode tel qu'il est raconté par Proclus, citant les *Chants Cypriens*[4]. Mais l'iconographie d'Éris n'est ni abondante, ni caractéristique[5]. Sur un cratère en calice provenant de Kertch (440-430 av. J.-C.), la déesse est figurée en compagnie de Thémis qui lui transmet les ordres de Zeus concernant la guerre de Troie ; au registre inférieur se déroule le Jugement de Pâris ; les personnages sont identifiés par des inscriptions[6]. Une hydrie attique de Ruvo de la fin du v^e^ siècle fournit une image plus suggestive : cachée derrière un repli de la montagne (l'Ida) où se situe l'action, une jeune femme (inscription : *Éris*), dont seul le buste est visible, observe attentivement la scène[7]. Si le schéma iconographique diffère totalement de celui qui a été adopté sur le Plat de Méléagre, c'est du moins la même idée qui semble exprimée ici. Mais ce rôle d'observateur dévolu à Éris n'apparaît plus sur les documents d'époque romaine ou byzantine, très peu nombreux d'ailleurs. Un couvercle de sarcophage conservé au Palais Riccardi à Florence[8] présente une composition morcelée du Jugement, où les différents personnages se répartissent sous des arcades : Éris y figure, accroupie derrière un arbre et lançant la pomme parmi les déesses. C'est encore sous cet aspect qu'elle est représentée sur une pyxide en os (début du vi^e^ siècle), provenant d'Égypte[9], où la scène du Jugement de Pâris vient s'ajouter à celle du banquet des dieux pour les Noces de Thétis et Pélée, au cours duquel éclata précisément la querelle. On soulignera quelques particularités iconographiques de l'œuvre : la pomme est représentée trois fois – sur la table du banquet, dans la main d'Hermès et dans la main d'une femme qu'on identifiera sans aucun doute comme Éris – tandis que Pâris n'a pas trouvé place dans la scène[10]. Maints détails trahissent une communauté de modèles entre le décor de la pyxide et celui du Plat de Méléagre : l'allure d'Hermès marchant vers la droite mais la tête tournée à gauche et le mouvement du bras droit présentant la pomme aux déesses, le geste d'Aphrodite soulevant de la main droite une mèche de sa chevelure, le bouclier d'Athéna orné d'une tête de Gorgone en son centre, l'attitude d'Héra dans la scène du banquet, assise sur un trône, le bras gauche appuyé sur l'accoudoir et se soutenant la tête, la main droite ouverte tendue vers l'avant. Les rapprochements iconographiques ne manquent donc pas entre cette pyxide byzantine où figure Éris et la bordure du Plat de Méléagre. On notera toutefois que c'est à l'épisode du banquet des dieux et non à celui du Jugement qu'est associée l'intervention de la Discorde et que, de surcroît, le personnage est identifié par la présence de la pomme. Les arguments qui permettraient de reconnaître

3. M. Mundell Mango, *op. cit.*, p. 128.

4. A. Severyns (éd.), *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos*, IV (1977), frg. 84-90, p. 77-78 ; M. Davies, *Epicorum Graecorum Fragmenta* (1988), p. 31, 5-11.

5. H. Giroux, *LIMC* III (1986), *s.v.* « Eris », p. 846-850.

6. *Ibid.*, p. 848, n° 7.

7. *Ibid.*, p. 848, n° 8.

8. *Ibid.*, p. 848, n° 9.

9. *Ibid.*, p. 848-849, n° 14.

10. Peut-être figurait-il sur le couvercle de la pyxide ?

Éris sur le Plat de Sevso semblent, en définitive, relativement minces; cette interprétation doit donc être abandonnée.

En raison du type iconographique mis en œuvre par l'auteur du carton pour cet énigmatique « sixième personnage », on pourrait être tenté d'envisager un autre parallèle, en revenant sur l'interprétation controversée de l'un des tableaux de la mosaïque du Pavement rouge d'Antioche[11]. Trois personnages sont mis en scène (**fig. 2**) : à gauche, un berger somptueusement vêtu à la phrygienne, tenant la syrinx de la main gauche et s'appuyant du coude droit sur un petit pilier; présenté de trois quarts dans une attitude nonchalante, il regarde, sûr de lui, la femme qui lui fait face; celle-ci, coiffée d'un diadème, vêtue d'une tunique et d'un ample manteau, et tenant dans la main gauche un éventail en forme de feuille, fait du bras droit un geste d'hésitation, portant la main vers son visage, mouvement qui révèle toujours le combat intérieur, ainsi que l'a bien montré G. Neumann[12]; le troisième personnage – une femme étroitement liée à la précédente puisqu'elle occupe avec elle la moitié de l'espace du tableau – est représenté de trois quarts, appuyé sur un pilier, le menton dans la main droite, la jambe droite croisée par-dessus la gauche, en une attitude presque identique à celle du « sixième personnage » du Plat de Sevso; quelques détails les différencient toutefois : le drapé du manteau, le geste de la main droite, le mouvement de la tunique dégageant l'épaule gauche. Dès la première publication de la mosaïque, en 1941, K. Weitzmann avait reconnu dans ces trois personnages respectivement Pâris, Hélène et Aphrodite, mettant la scène en rapport avec les vers 932-937 des *Troyennes* d'Euripide où Hélène tente de se justifier aux yeux de Ménélas en rappelant l'épisode du Jugement de Pâris, qui fit d'elle une victime d'Aphrodite. L'auteur soulignait en passant la ressemblance de la figure d'Aphrodite avec « the well-known Hellenistic type of the Muse Polyhymnia »[13]. Reprenant la mosaïque du Pavement rouge dans sa synthèse sur l'ensemble des pavements d'Antioche, D. Levi refuse cependant l'identification du berger en costume phrygien avec Pâris sous prétexte qu'on ne retrouve pas les trois déesses dans la scène et qu'il ne peut donc être question du fameux Jugement; il propose, en contrepartie, une interprétation compliquée qui fait du berger à la syrinx le gardien Argos recevant des mains d'Héra (le personnage central) la malheureuse Io (la femme appuyée au pilier), soumise à sa vigilance[14]. Dès 1955, Lilly Kahil réfutait cette hypothèse par trop fragile que ne fondait aucun parallèle iconographique véritable et en revenait à la proposition de K. Weitzmann, en précisant toutefois qu'il ne saurait être question, comme le voulait l'auteur, de l'illustration d'un passage précis des *Troyennes*, ni d'une allusion au Jugement mais que la scène se situait à Sparte, au moment de la première rencontre de Pâris et d'Hélène : sur la mosaïque d'Antioche, « Éros fait défaut, mais les personnages n'en demeurent pas moins clairement définis, sans ambiguïté possible »[15]. Curieusement, la notice consacrée à cette mosaïque dans

11. Sur ce pavement, cf. K. Weitzmann, « Illustrations of Euripides and Homer in the Mosaics of Antioch », *in* W. A. Campbell, R. Stillwell (éd.), *Antioch-on-the-Orontes*, III (1941), p. 238 (Pâris, Hélène, Aphrodite); D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (1947), p. 75-80 (Argos, Héra, Io); L. B. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés* (1955), p. 232-233 (Pâris, Hélène, Aphrodite); L. Kahil, *LIMC* IV (1988), p. 528, n° 153 (Pâris, Hélène, Aphrodite ?).

12. G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965), p. 128.

13. K. Weitzmann, *loc. cit.*, p. 238.

14. D. Levi, *op. cit.*, p. 75-76 et n. 54.

15. L. B. Ghali-Kahil, *op. cit.*, p. 232-233.

l'article « Helene » du *LIMC*, en 1988, est d'un ton nettement moins assuré, donnant l'interprétation comme « probable » seulement et ajoutant même, en conclusion, cette remarque par trop prudente : « l'interprétation Pâris-Hélène ne semble donc pas impossible »[16]. Il ne fait cependant aucun doute, à mon sens, que l'exégèse fournie en 1955 doive être acquise une fois pour toutes et que nous soyons bien en présence d'une de ces scènes que l'auteur range sous le titre : « la persuasion d'Hélène ». Comme sur maintes fresques campaniennes citées en parallèle, Hélène est représentée ici en proie à l'hésitation mais déjà sous le charme; le geste de la main droite qu'elle approche de son visage traduit le conflit intérieur qui l'agite, tandis que le mouvement de la jambe gauche montre déjà son désir de s'avancer vers le jeune homme, suivant ainsi les encouragements que lui prodigue Aphrodite tout en échangeant avec Pâris un long regard complice, garant de la promesse faite sur le Mont Ida. Cernée entre ces deux regards, désormais prisonnière de son destin, c'est tout de même en victime, d'une certaine manière, qu'Hélène apparaît ici et la référence implicite aux vers des *Troyennes* n'était sans doute pas perdue pour le spectateur antique, même si ce n'est pas, à proprement parler, cette scène-là qui est illustrée[17]. Ce qui permet cette interprétation, c'est la composition même, où les figures stables de Pâris et d'Aphrodite, chacune appuyée sur un pilier, se répondent de part et d'autre de la scène, emprisonnant en quelque sorte la silhouette vacillante d'Hélène. Rarement les images de « persuasion » ont atteint cette intensité dramatique : la suppression de la figure d'Éros n'y est sans doute pas étrangère, qui enlève toute notation anecdotique. On soulignera aussi que, sur la plupart des documents conservés, les deux femmes sont représentées assises l'une à côté de l'autre, Aphrodite enlaçant presque maternellement Hélène, geste qui confère à l'épisode un tout autre caractère[18]. Une peinture de Pompéi, aujourd'hui perdue mais connue d'après un dessin de Bartoli, montre Aphrodite dans sa fonction de *Peithô*, réalisée selon le même schéma iconographique que celui qui a été utilisé par le *pictor* de la mosaïque d'Antioche : mais, ici aussi, l'impression d'ensemble est totalement différente, vu que la déesse souffle à Hélène ses encouragements en s'appuyant affectueusement au dossier de la chaise qu'occupe la jeune femme; la présence d'Éros et le jeu avec l'arc et la flèche du jeune dieu auquel se livrent Pâris et Hélène transforment d'ailleurs le tableau en une parfaite scène de genre[19]. On voit ainsi comment un même schéma iconographique peut produire des effets très différents selon le contexte dans lequel il est inséré. Mais en dépit de ces divergences d'ordre psychologique entre les documents campaniens et la mosaïque d'Antioche, c'est bien la même scène de « persuasion » qui est représentée et l'on reconnaîtra, sans hésiter, Aphrodite dans la troisième figure du Pavement rouge. Or, cette identification ne peut convenir en aucun cas, en dépit d'une attitude très semblable, au « sixième personnage » du Plat de Méléagre, puisqu'Aphrodite apparaît déjà ailleurs dans la scène. On en conclura qu'un même schéma iconographique peut être utilisé pour des personnages différents et l'on en reviendra à la proposition de M. Mundell Mango[20].

16. L. Kahil, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Helene », n° 153.

17. C'est cette référence implicite qu'avait parfaitement saisie K. Weitzmann.

18. L. Kahil, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Helene », p. 525-528 (n^os^ 140-151).

19. *Ibid.*, n° 145•.

20. L'identification du « sixième personnage » comme Hélène trouve, me semble-t-il, un argument supplémentaire dans le détail du geste que fait Aphrodite de la main droite : tout en tenant une mèche de sa

À y regarder de plus près, le parallèle qui vient d'être proposé entre la scène du Plat de Sevso et celle du Pavement d'Antioche ne vaut du reste que pour l'ensemble de l'attitude car le geste de la main droite distingue sans équivoque les deux figures. Si l'une, l'Aphrodite du Pavement rouge, est bien en position d'observation, le visage appuyé sur la main, l'autre, Hélène, ne peut être décrite seulement comme « observer of the scene ». C'est une Hélène en proie au doute qui est dépeinte ici, caractérisée par le geste qui trahit le combat intérieur, torturée mais déjà consentante. Dans cette image du Jugement de Pâris, la présence d'Hélène et son geste spécifique annoncent en réalité le second épisode du drame, qui se déroulera plus tard à Sparte, celui de la séduction. C'est à la figure centrale de la mosaïque du Pavement rouge que l'on comparera donc notre Hélène du Plat de Méléagre. Bien que l'attitude générale soit différente, le geste de la main droite portée au visage est identique et fait référence, dans les deux cas, à la « persuasion » d'Hélène.

Un autre élément commun au Pavement rouge et au Plat de Sevso est la colonnette ou le pilier sur lequel s'appuient du coude, dans un cas, Aphrodite, dans l'autre, Hélène. Cet élément a pour fonction ici – me semble-t-il – d'isoler un personnage qui participe de l'extérieur à la scène : ainsi la mosaïque d'Antioche représente la rencontre à Sparte de Pâris et d'Hélène, seul à seule – mais Aphrodite assiste, invisible, à l'entretien et en influence le cours; la bordure du Plat de Méléagre, par ailleurs, met en scène les protagonistes traditionnels du Jugement de Pâris – mais, sur un autre plan, celui de l'avenir, Hélène est déjà présente. Le rôle de la colonnette ou du pilier est donc de soustraire une figure à l'enchaînement du schéma narratif et de le placer « à distance » dans un monde supra-réel (le monde invisible des dieux ou le monde insaisissable du futur).

Enfin, le schéma iconographique d'une silhouette drapée, penchée vers l'avant, appuyée de l'avant-bras gauche sur un support et la main droite ramenée vers le visage ne peut manquer d'évoquer le type déjà cité de la Muse méditative[21]. Ce type iconographique relativement ancien (remontant sans doute à une création statuaire du IIe siècle av. J.-C.) est le plus souvent attaché, on l'a dit, au nom de Polymnie. D'abord protectrice des hymnes sacrés, Polymnie tend à devenir, par la suite, la Muse de la pantomime[22]. Genre théâtral où les acteurs, sans masque, mimaient en dansant au son de la musique, les mythes les plus variés, la pantomime connut une extraordinaire vogue à l'époque romaine et ce jusque dans l'Antiquité tardive[23]; elle entretenait, dans tous les milieux, la connaissance du répertoire mythologique et le succès dont jouissait la représentation de certaines scènes a pu jouer un rôle important dans le choix des images destinées à orner

chevelure, la déesse désigne en effet, de son index pointé vers l'arrière, au-delà du pilier, la récompense qu'elle promet à Pâris, à savoir Hélène.

21. Plus souvent dite « appuyée » : D. Pinkwart, *Das Relief des Archelaos von Priene und die « Musen des Philiskos »* (1965), p. 95-99 et 187-192 (« die aufgelehnte Muse »); L. Faedo, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Mousa, Mousai », p. 1000-1010 (nos 254b, 266) et 1039 (sarcophages : type W).

22. O. Navarre, *in* Ch. Daremberg, E Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, III. 2 (1926), *s.v.* « Musae », p. 2070; M. Wegner, *Die Musensarkophage* (1966), p. 100; D. Pinkwart, *op. cit.*, p. 99; L. Faedo, *loc. cit.*, n° 254b, p. 1001 et p. 1039. Polymnie n'est généralement pas caractérisée par un attribut, ce qui convient à la Muse de la pantomime, puisque, dans ce genre théâtral, l'acteur n'avait que son seul corps pour exprimer tous les rôles et jouer de tous les instruments (cf. Lucien, *De la Danse*, § 67).

23. E. Wüst, *RE* XXXVI.3 (1949), *s.v.* « Pantomimus », col. 833-869; M.-H. Quet, « Roman grec, mosaïques romaines » *in* M.-F. Baslez, Ph. Hoffmann, M. Trédé, *Le monde du roman grec = Études de littérature ancienne*, 4 (1992), p. 139-140.

des objets usuels ou les murs et pavements des salles de réception. Le Jugement de Pâris semble avoir été l'un des épisodes les plus particulièrement appréciés : Apulée, dans ses *Métamorphoses*, raconte comment le héros, Lucius, assiste au théâtre à l'arrivée sur scène – dans un décor rocheux planté d'arbres, parsemé de chèvres et rafraîchi d'eaux vives, évoquant le Mont Ida – successivement d'Hermès, de Pâris et des trois déesses, parmi lesquelles Aphrodite dont la nudité, mise en valeur par une draperie moulante, brusquement se dévoile sous l'effet du vent, au moment de son triomphe[24]. C'est encore le Jugement de Pâris qu'on retrouve, en bas-relief, sur le *pulpitum* du théâtre de Sabratha, longuement commenté par G. Caputo qui y reconnaissait, sans hésitation, la représentation d'une pantomime[25]. La scène de la « persuasion » d'Hélène donnait peut-être lieu, elle aussi, à ce type de « tableau animé » dont le public était friand (**fig. 3**), ainsi que semble l'indiquer l'iconographie singulière du relief dit « Vase Jenkins » (putéal transformé en vase), autrefois à Marbury Hall[26] : dans la moitié droite, on voit, assises sur un même siège, Hélène encore hésitante et Aphrodite qui l'enlace et la conseille tandis que Pâris, nu sous une grande cape, approche entraîné par Éros vers le groupe des deux femmes; à gauche, trois Muses assistent à l'entretien, dans lesquelles on reconnaîtra, au premier rang, Polymnie, Muse de la pantomime, appuyée sur une colonnette, derrière elle, Euterpe la musicienne, avec sa double flûte et, esquissant un pas de danse, Terpsichore dotée d'une lyre. Tout en servant de support à la silhouette drapée de Polymnie, selon le schéma habituel, la colonnette marque la séparation entre deux images de nature très différente : l'une est la mise en scène d'un épisode bien connu, l'autre symbolise le genre théâtral pratiqué ici, à savoir la pantomime, sans doute accompagnée de musique (Euterpe) et de danse (Terpsichore). « È chiaro che, in mezzo a musica e danze, che fanno da commento e accompagnamento, tutto è mimica, nel pensiero, nel sentimento, nella narrazione sceneggiata »[27] : la conclusion de G. Caputo relative au Jugement de Pâris du *pulpitum* de Sabratha ne s'appliquerait-elle pas parfaitement au relief du « Vase Jenkins » ?

L'attitude « à la manière de Polymnie », conférée tantôt au personnage d'Aphrodite, tantôt à celui d'Hélène lie donc tout de même, d'une certaine manière, la mosaïque du Pavement rouge au Plat de Méléagre et l'on sera tenté de se demander, dès lors, si ce choix iconographique ne contenait pas, de surcroît, une allusion implicite aux spectacles de pantomimes dont ces mythes faisaient si couramment l'objet.

Janine Balty.

24. Apulée, *Métamorphoses* X 29-34.
25. G. Caputo, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana* (1959), p. 21.
26. L. Kahil, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Helene », n° 149•.
27. G. Caputo, *op. cit.*, p. 21.

Fig. 1. — Plat de Méléagre (Trésor de Sevso) : Jugement de Pâris (photograph published courtesy of M. Mango and the Trustee of the Marquess of Northampton 1987 Settlement).

Fig. 2. — Antioche, mosaïque du Pavement rouge : Persuasion d'Hélène (photo Princeton University).

Fig. 3. — Relief dit « Vase Jenkins » : Persuasion d'Hélène (d'après A.-L. MILLIN, *Mythologische Gallerie* [1836], pl. 159, n° 541).

PÉNÉLOPE. NOTES SUR LA DIFFUSION D'UN TYPE ICONOGRAPHIQUE

Il n'y a point de scrupule à copier les anciens.
Leurs productions sont un trésor commun
où chacun peut prendre ce qui lui plaît
(Ingres, *Écrits sur l'art* [1994], p. 59).

Dans un article tout en nuances, riche d'observations nouvelles sur les variantes de deux types iconographiques de l'art antique, Salvatore Settis a étudié, il y a plus de vingt ans, ces images de la méditation, de l'hésitation et du repentir qui reprennent le geste du Démosthène aux doigts entrelacés ou celui de la Pénélope pensive dont la main droite est portée au visage, la main gauche soutenant généralement le coude[1]. C'est à cette dernière attitude, et à ses prolongements dans l'art occidental, que seront consacrées les quelques notes qui suivent.

S. Settis avait fixé la naissance du motif iconographique à l'aube même du classicisme, vers 460[2], le retrouvant à la fois dans la Pénélope assise du Vatican[3] et dans la Stéropé debout du fronton oriental d'Olympie[4]; il parlait donc d'un type Pénélope ou d'un type Stéropé en fonction de la position assise ou debout du personnage. Mais de récents raccords de fragments jusqu'ici méconnus n'autorisent plus à reconstituer aujourd'hui comme on l'avait initialement proposé le geste de cette dernière figure[5], qui ne s'inscrit plus dans cette série. Le schéma reste donc surtout connu comme celui de Pénélope

1. S. Settis, « Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica », *Prospettiva* 2 (juillet 1975), p. 4-18.

2. Un relief mélien du Metropolitan Museum of Art (cf. Chr. Hausmann, *LIMC* VII [1994], *s.v.* « Penelope », p. 293, n° 20*) invite à remonter cette date d'une ou deux décennies; G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (1923), p. 121 l'avait déjà noté.

3. Settis, *loc. cit.* (n. 1), p. 12 et fig. 18.

4. *Ibid.*, p. 13 et fig. 32.

5. Cf. Chr. Kardara, « Στερόπη καὶ Ἱπποδάμεια τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος τῆς Ὀλυμπίας », *AE* (1965), p. 168-173, pl. 47b.

puisque c'est ainsi qu'elle apparaît également, debout, sur deux peintures célèbres de Pompéi[6] (**fig. 1**); je lui conserve ici ce nom.

La diffusion du motif, adopté pour plusieurs figures de la mythologie, fut considérable dans le monde romain. On le retrouve pour une servante d'Andromaque sur un sarcophage de Mantoue[7], une des Péliades sur un relief du Vatican[8], Canax sur une peinture de Tor Marancia[9], Alceste sur un relief d'Aquilée[10], Mégara sur une mosaïque de Torre de Palma[11], Phèdre sur un fragment de peinture du British Museum[12], Iphigénie sur un autel de Florence[13], un *oscillum* de Bolsena[14] ou quelques vases arétins[15], Ariane sur une mosaïque de Salzbourg/Loig (Himmelreich)[16]. S. Settis a rappelé que c'était aussi le schéma des provinces annexées et des barbares captifs – et ce tant sous la forme de la Pénélope assise que de la Pénélope debout[17]. À l'image de la captive d'un relief de Mayence[18] qui lui suffit à illustrer brièvement son propos, s'ajoutent celles de maints types monétaires dès au moins une émission de deniers de César[19], d'une des figures latérales de la cuirasse sur la statue de Primaporta[20] ou d'un relief de Trieste[21]; à celle d'un vase arétin d'Orbetello[22], celles des captives des petits côtés de l'arc d'Orange[23], de la « Thusnelda » de Florence (**fig. 2**)[24], ou de plusieurs femmes fuyant l'armée romaine sur les reliefs de la Colonne de Marc Aurèle[25]. On en multiplierait encore aisément les exemples.

6. L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* (1929), fig. 135-136, p. 233 et 235; K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte* (1952), pl. 35.

7. Settis, *loc. cit.* (n. 1), p. 13 et fig. 30.

8. *Ibid.*, p. 13-14 et fig. 33.

9. *Ibid.*, p. 14 et fig. 34.

10. *Ibid.*, p. 14 et fig. 36.

11. I. Morand, *Idéologie, culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l'Hispanie romaine* (1994), p. 238, pl. IX.

12. R. P. Hinks, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum* (1933), n° 29, p. 16, fig. 14.

13. H. Froning, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr.* (1981), p. 132-140, fig. 8 et pl. 49.2.

14. A. Balland, Chr. Goudineau, « Un oscillum de Bolsena », *MEFR* 79 (1967), p. 567-583, fig. 1.

15. H. Dragendorff, « Arretina », *Sitzungsber. Heidelberg* (1935-1936), p. 9-16, pl. 1.6 et 2.

16. W. Jobst, *Römische Mosaiken in Salzburg* (1982), n° 60, p. 118-126, pl. 51, 53 et 55.3-4.

17. Settis, *loc. cit.* (n. 1), p. 14.

18. *Ibid.*, fig. 37 p. 16.

19. A. J. Janssen, *Het antieke Tropaion = Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten* 27 (1957), p. 72, 101, 103, 106, 108, 109, fig. 30-31, 60, 63, 66-67 et 69. Pour de bonnes photographies des types figurant la Judée, la Germanie et la Bretagne soumises, cf. J. P. C. Kent, M. et A. Hirmer, *Roman Coins* (1978), n° 224, pl. 64 (Vespasien), n° 249, pl. 72 (Domitien) et n° 294, pl. 84 (Hadrien).

20. H. Kähler, *Die Augustusstatue von Primaporta* (1959), pl. 18 (« Germania »?).

21. *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia*, cat. expos. Bologne (1964), p. 216-217, n° 326, pl. LXXXVII.178.

22. Settis, *loc. cit.* (n. 1), fig. 38 p. 16.

23. G.-Ch. Picard, J. J. Hatt, *in* R. Amy *et al.*, *L'arc d'Orange*, *Gallia Suppl.* XV (1962), p. 80, pl. 6 et 64 a-b.

24. BrBr 266; W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz* (1897), n° 6, p. 10-12; A. Frova, *L'arte di Roma e del mondo romano* (1961), fig. 201, p. 241; G. Capecchi, « Le statue antiche della Loggia dei Lanzi », *BA*, 5e sér., 60 (1975), p. 172-173, n° 3, fig. 6-7.

25. E. Petersen, A. von Domaszewski, G. Calderini, *Die Marcus-Säule auf Piazza Colonna in Rom* (1896), pl. 69 (scène LXI.2), 77 (scène LXIX.4), 113 (scène CIV.13) et 125 (scène CXV.7). L'une d'elles est assise, pl. 96 (scène LXXXV.12).

La femme prostrée, assise sur le rebord d'un autel au revers du sarcophage de Torre Nova, aujourd'hui au Palazzo Borghese[26], reprend, elle aussi, le geste de la Pénélope du Vatican; y verra-t-on une des Péliades, comme le voulait L. Curtius[27], ou plus vraisemblablement une pleureuse, dans un contexte souvent qualifié d'« éleusinien » et en tout cas mystérique[28] ? Cette seconde interprétation s'est imposée.

Dans le domaine funéraire, nombreuses sont aussi les figures de ce type; et l'attitude de deux femmes debout du sarcophage sidonien dit « des Pleureuses »[29] (A 3 et A 6; mais surtout la première des deux, dont le revers des doigts effleure le menton) en est une des plus anciennes attestations. Le schéma fut adopté très tôt par la statuaire hellénistique et la vogue se maintint, à l'époque romaine, jusqu'aux IIe et IIIe siècles de notre ère sur toute l'étendue des provinces occidentales et orientales[30]. On aura garde, cependant, de ne pas confondre deux types iconographiques très proches, que de trop nombreuses œuvres aujourd'hui mutilées ne permettent plus de distinguer : celui de la Pénélope, ici considéré, et celui dit « de la *Pudicitia* », qui s'en distingue par le geste de la main levée, tenant et ramenant vers elle un pan du voile ou manteau qui la drape pour cacher discrètement aux regards son visage[31]. Interprété différemment selon les auteurs, ce dernier geste est bien, lui aussi, selon la juste expression d'Odile Cavalier qui en a récemment donné une analyse toute de finesse et de sensibilité à propos de quelques stèles attiques, un véritable « pictogramme du deuil »[32]. « Investi d'une profonde charge émotionnelle »[33], il accompagne nombre d'attitudes « passive(s) et méditative(s) », souvent empreintes de tristesse, et traduit une certaine « distance », un « retrait », « accentu(ant) l'intériorité, la concentration extrême des personnages, voire leur repliement sur eux-mêmes »[34]. Combiné avec la pondération générale de la Pénélope sur quantité de figures debout, il est fréquent dans la statuaire comme sur les reliefs : les stèles de Smyrne en attestent la popularité jusqu'en pleine époque impériale[35], que ce soit pour

26. Frova, *op. cit.* (n. 24), p. 291-292, fig. 257.

27. L. Curtius, « Zum Sarkophag von Torre Nova », *MDAI(A)* 48 (1923), p. 33-38, fig. 1.

28. R. Turcan, « Les sarcophages pamphyliens de Rome (type Torre Nova) », *Proceedings Xth Congress of Classical Archaeology* (1978), p. 691-692 et fig. 3 pl. 210.

29. G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines des Musées impériaux ottomans*, I (1912), p. 48-73, n° 10, fig. p. 55; R. Fleischer, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon, Istanbuler Forschungen* 34 (1983), p. 38-39, pl. 20, 22, 28.

30. M. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec* (1911), p. 288-293, fig. 181-184, y avait autrefois consacré plusieurs pages d'un travail célèbre. Pour les exemples les plus récents de ce type statuaire, cf. aujourd'hui H. J. Kruse, *Römische weibliche Gewandstatuen des 2. Jahrhunderts n. Chr.*, Diss. Göttingen 1968 (1975), p. 436-437, n. 163, et p. 447-449, n. 223, nos D41, 57, 74-76, 106, 140, 151 et 153, pl. 52, 58, 64-66, 72, 82, 87 et 88; pour les plus anciens, cf. R. Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik* = *MDAI(R)*, suppl. 2 (1931), p. 65-67, 81-82, pl. 25.2, 40-41.1 et R. Özgan, « Späthellenistische Frauenfiguren aus Karien », *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie, Berlin 1988* (1990), p. 153-159, pl. 19-22.1.

31. Le nom est attesté par un type monétaire (*Pudicitia* assise ou debout) très répandu, à l'époque impériale, pour une série d'émissions frappées à l'effigie de plusieurs impératrices; cf. R. Vollkommer, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Pudicitia », p. 589-592, *passim;* Kent, Hirmer, *op. cit.* (n. 19), n° 463, pl. 127 (Herennia Etruscilla).

32. O. Cavalier, « La stèle des adieux », *Cahiers de Mariemont* 20-21 (1989-1990), p. 24 (p. 17-24 pour un examen des différentes interprétations proposées).

33. *Ibid.*, p. 23.

34. *Ibid.*

35. E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs* I (1977), nos 204-208 p. 99-100, n° 426 p. 143, n° 635 p. 181 et n° 652 p. 184, pl. 42, 70, 97 et 99, par exemple.

l'image de la défunte ou celle de ses petits serviteurs; les plaques de *loculi* et reliefs à scène de banquet de la nécropole de Palmyre l'adaptent à la forme du buste de nombre de portraits et de quelques personnages étendus sur une *klinè*[36]. Le geste est celui de plusieurs Attis, funéraires[37] ou non[38], et, par contamination sans doute, de certaines figures du dadophore mithriaque Cautopates[39].

La vogue de ces images n'allait pas s'arrêter avec l'Antiquité et il peut être instructif de la suivre, à travers quelques exemples, pour tenter à la fois d'en découvrir les modèles antiques, de cerner le contexte ou les circonstances de ces reprises et de préciser le sens de chacun d'elles[40].

⁂

Aux battants de bronze de la porte orientale du baptistère de Florence (la « Porte du Paradis », 1425-1452), Ghiberti utilise par deux fois le motif : dans le panneau de l'histoire de Jacob et Esaü[41], pour une femme assistant à la bénédiction de Jacob par le vieil Isaac (*Genèse* 27) – c'est Rebecca, inquiète du résultat de son stratagème – et dans l'encadrement même[42], à hauteur du panneau relatant l'histoire d'Abraham, pour la statuette de Rachel, anxieuse de la naissance d'un fils (*Genèse* 29,31; 30,1-23). Le modelé à l'antique des sculptures a généralement été relevé, l'origine du motif n'a guère suscité de commentaire – sans doute parce qu'il nous est devenu banal. On notera toutefois qu'il est utilisé, dans les deux cas, en parfaite connaissance de sa signification réelle sur les œuvres grecques et romaines où il figurait l'attente anxieuse, voire prolongée, dans une situation particulièrement tendue ou oppressante. Quel(s) modèle(s) pouvait avoir Brunelleschi à cette date ? On écartera tout de suite celui qui saute aux yeux dès l'abord : la « Thusnelda » (**fig. 2**) de la Loggia dei Lanzi, au cœur même de Florence. Si la loggia date bien des années 1376 et suivantes, l'installation de statues n'y est pas

36. A. Boehme, W. Schottrof, *Palmyrenische Grabreliefs* = *Liebieghaus Monographie* 4 (1979), pl. II, p. 5; J. Dentzer-Feydy, J. Teixidor, *Les antiquités de Palmyre au Musée du Louvre* (1993), n° 169 p. 166 et n° 181 p. 180; M. A. R. Colledge, *The Art of Palmyra* (1976), fig. 107; *Land des Baal*, cat. expos. Berlin – Aix-la-Chapelle – Tübingen – Francfort – Munich (1982), n° 178, p. 198-199.

37. Cf. au flanc du mausolée dit « des Scipions », aux portes mêmes de Tarragone : Th. Hausschild, S. Mariner Bigorra, H. G. Niemeyer, « Torre de los Escipiones. Ein römischer Grabturm bei Tarragona », *MDAI(M)* 7 (1966), p. 180-185, pl. 43, 47 et 49a-b.

38. M. J. Vermaseren, *Corpus Cultus Cybelae Attidisque* I-VII (1977-1989), *passim*. Parmi les plus proches (pour la position de la main sous le menton), I, n° 93, p. 34 , pl. XII; III, n° 274, p. 73, pl. CLX, et n° 312, p. 85, pl. CLXXVIII; IV, n° 31, p. 14, pl. VIII, n° 210, p. 86, pl. LXXXI, n° 255, p. 97, pl. XCIII, et n° 435, p. 150-151, pl. CXLIX; VI, n° 33, p. 10, pl. XII, et n^{os} 77-78, p. 26, pl. XVIII; VII, n^{os} 23-26, p. 7-8, pl. XVI-XIX, et n° 182, p. 51, pl. CXII .

39. Fr. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra* II (1896), p. 437-439, fig. 383 et 385; M. J. Vermaseren, *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis mithriacae* I (1956), n° 505, p. 202, fig. 146, et II (1960), n° 2368, p. 394-395, fig. 663 (et non 662).

40. Je ne m'arrête pas ici aux figures de la « Mélancolie », que ce soit celle de Dürer (cf. E. Panofsky, F. Saxl, *Dürers « Melencolia I ». Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung* = *Studien der Bibliothek Warburg* II [1923]) ou de Corot (G. Bazin, *Corot*, 2^{e} éd. [1951], pl. 104), qui découlent de la Pénélope vaticane assise.

41. L. Goldscheider, *Ghiberti* (1949), pl. 57 et 59; R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti* (1970), pl. 97b.

42. Goldscheider, *op. cit.* (n. 41), pl. 73 C et 96 (Rachel); Krautheimer, *op. cit.* (n. 41), pl. 127a (Hannah? et non Rachel).

antérieure à la deuxième moitié du XVI^e siècle : la barbare captive était encore à Rome en 1541 au Palais della Valle-Capranica[43] ; acquise avec les autres antiques de cette collection par Ferdinand de Médicis en 1584, elle orna ensuite la loggia de la Villa Médicis et devait y demeurer jusqu'en 1787, le transfert à la Loggia dei Lanzi ne datant même que de 1789[44]. On s'orientera donc dans une autre direction, songeant en particulier, avec R. Krautheimer[45], à l'Iphigénie de l'autel florentin de Cléoménès[46] – qui fait, de longue date, partie des collections médicéennes – ou à l'une des sœurs de Méléagre sur un sarcophage de la Villa Albani, autrefois aussi dans la collection della Valle[47].

En revanche, c'est bien la « Thusnelda », très souvent dessinée et gravée depuis le XVI^e siècle[48], qui inspira Rubens pour *La Réconciliation de la Reine avec son fils* (Louis XIII), une des vingt-quatre toiles, aujourd'hui au Louvre, réalisées à la demande de Marie de Médicis pour la longue galerie de son palais du Luxembourg (1622-1624) ; la découverte, par Frits Lugt, d'un dessin préparatoire à la plume à la Kunsthalle de Brême, dessin jusque-là attribué à Van Dyck, suffit à en témoigner[49]. Rubens a donné l'attitude de la statue antique à sa figure de la Vigilance – parfois désignée aussi comme la Prudence –, qui se tient à l'arrière de la composition, à côté de la reine mère, mais dépasse tous les autres personnages de la scène. Le dessin de Brême reproduit très certainement un croquis antérieur, fait à Rome dans les jardins de la Villa Médicis : il reprend, en effet, très fidèlement l'inclinaison de la tête de la statue, le geste de la main droite portée au visage et le plissé de la draperie, les uns et les autres quelque peu modifiés dans le tableau final mais parfaitement reconnaissables. On sait l'intérêt que Rubens portait aux antiques[50], l'importance qu'il accordait à cette forme d'inspiration et l'on connaît ses recommandations aux jeunes peintres pour tenter, en cas d'utilisation de ces modèles, d'estomper la dureté des ombres et des lumières trop tranchées de la sculpture[51]. Citer expressément, dans ce tableau, la « Thusnelda » médicéenne n'était sans doute pas, chez Rubens, un pur hasard : la reine, née à Florence, devait parfaitement connaître la célèbre villa romaine, depuis peu entrée en possession de sa famille ; l'allusion y avait presque la valeur d'un chiffre.

*
**

43. A. Michaelis, « Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts » II, *JDAI* 6 (1891), n° 77, p. 231.

44. Capecchi, *loc. cit.* (n. 24), p. 169-170 ; Ph. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture* (1986), n° 166, p. 198-199.

45. Krautheimer, *op. cit.* (n. 41), p. 290 et appendice A 41, p. 347, fig. 134.

46. Ci-dessus, n. 13.

47. Pray Bober, Rubinstein, *op. cit.* (n. 44), n° 116, p. 146 et pl.

48. Cf. E. Jacobsen, *Die Handzeichnungen der Uffizien in ihrer Beziehung zur Gemälde, Skulpturen und Gebäude in Florenz* = *RKW* 27 (1904), n° 542, p. 405 ; D. Di Castro, St. P. Fox, *Disegni dall'antico dei secoli XVI e XVII dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe* = *Xenia. Quaderni* 3 (1983), p. 162.

49. Fr. Lugt, « Notes sur Rubens », *GBA* 67 (1925), p. 184-185, 188-190 et figs.

50. Aux travaux classiques de G. von Ravensburg, *Rubens und die Antike* (1882) et de F. M. Haberditzl, « Studiën über Rubens », *JKSW* 30 (1911-1912), p. 276-297, s'ajoutent aujourd'hui ceux de M. van der Meulen, au nombre desquels on citera plus particulièrement « Rubens and the Antique Sculpture Collections in Rome », *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 24 (1976-1978), p. 147-158 et *Rubens. Copies after the Antique* (1994).

51. R. de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708), p. 139-147 ; cité précisément à ce propos par Fr. Lugt, *loc. cit.* (n. 49), p. 190.

Lorsque Ingres, de retour à Rome (1835) comme directeur de l'Académie de France, consacre une vingtaine d'études préparatoires, souvent très poussées, à la figure de Stratonice pour son tableau *Antiochus et Stratonice* (1840), aujourd'hui au Musée Condé à Chantilly[52], on ne s'étonne guère que l'attitude du personnage (**fig. 3**) puisse être directement inspirée d'un de ces modèles antiques dont on sait l'importance dans ses grandes compositions historiques[53] ; Louis-Pierre Baltard n'avait-il pas tout spécialement reconstitué pour le peintre un intérieur de palais hellénistique comme cadre pour cette scène ? Au nombre des dessins conservés, le détail de draperie à la pierre noire d'une feuille du Metropolitan Museum of Art[54] évoque indiscutablement la statuaire, sans qu'il y ait là, semble-t-il, copie d'une œuvre précise ; on a, le plus souvent, déjà songé à la Pudicité[55] mais il vaudrait mieux parler, à nouveau, de Pénélope[56] : c'est le caractère inextricable de la situation dans laquelle est plongée Stratonice, pour qui se ronge d'amour son beau-fils, qui est ici rendu, et de la façon la plus claire, par cette reprise iconographique.

Le motif réapparaît chez Ingres, mais inversé, en 1845, pour le beau portrait de la comtesse d'Haussonville (Louise de Broglie), aujourd'hui dans la collection Frick à New York[57], puis, en 1852, pour celui de M^me^ Gonse[58], en 1856, pour celui de Cécile-Marie Panckoucke[59] et, en 1859, pour celui de la deuxième femme de l'artiste[60]. N'étaient précisément ces références antiques dont le peintre vivifie son œuvre, on eût peut-être hésité à le reconnaître, tant la pose est naturelle – et somme toute banale –, dans ces portraits de femme de la société contemporaine[61], comme dans quelques autres dont il y a bien lieu de tenir compte dans ce bref article, la filiation artistique des peintres et la chronologie même de ces tableaux qui s'inscrivent tous dans le sillage de la Stratonice ne laissant guère de place au doute[62].

Le portrait que fit de sa femme Hippolyte Flandrin, un des plus proches élèves d'Ingres, date en effet de l'année suivante, 1846[63]. Figurée en buste, jusqu'à la taille, comme le sont la plupart des modèles d'Ingres, M^me^ Flandrin a le bras gauche levé vers

52. Wildenstein 232 ; cf. D. Ternois, *Tout l'œuvre peint d'Ingres* (1971), n° 131a, p. 108 et fig. Mes très vifs remerciements vont à Mme Nicole Garnier, conservateur du Musée Condé à Chantilly, pour m'avoir autorisé à prendre sur place le détail présenté ici, fig. 3.

53. Il est cependant intéressant de noter qu'Ingres ne l'avait pas introduite dans sa première version de l'œuvre, attestée par un dessin du Louvre (*ibid.*, fig. p. 108).

54. *Dessins français du Metropolitan Museum of Art New York, de David à Picasso*, cat. expos. Paris (1973), n° 54, p. 48, pl. 7 ; cf. Ternois, *op. cit.* (n. 52), fig. p. 121.

55. W. Deonna, « Ingres et l'imitation de l'antique », *Pages d'art* (1921), p. 315-322 et 367-375.

56. Ternois, *op. cit.* (n. 52), p. 121 l'a bien vu, qui écrit : « la pose de Stratonice s'inspire peut-être d'une *Pénélope* pompéienne, mais elle rappelle aussi la *pseudo-Polymnie*, autrefois Giustiniani, copiée à Paris par Ingres entre 1797 et 1806 (à Montauban) ».

57. Wildenstein 248 ; cf. Ternois, *op. cit.* (n. 52), n° 139a, p. 112, pl. IL ; portrait précédé d'une ébauche inversée (Wildenstein 238), *ibid.*, fig. p. 112.

58. Wildenstein 269 ; cf. Ternois, *op. cit.* (n. 52), n° 150, p. 114, pl. LI.

59. Ternois, *op. cit.* (n. 52), fig. p. 124 (dessin seul connu).

60. Wildenstein 290 ; cf. Ternois, *op. cit.* (n. 52), n° 162, p. 116 et fig.

61. De nombreux portraits s'en rapprochent, mais n'ont pas l'ensemble des caractéristiques du motif ici analysé ; cf., entre bien d'autres, chez Arnold Böcklin (*Arnold Böcklin 1827-1901*, cat. expos. Bâle [1977], n° 29, p. 162, et n° 119, p. 190, pl. 41) ou Fritz Klimsch (W. Doede, *Die Berliner Secession* [1977], pl. 167).

62. On sait le succès que recueillit *Antiochus et Stratonice* au Salon de 1840.

63. M. Laclotte, J. P. Cuzin, *Le Louvre. La peinture européenne* (1982, rééd. 1991), fig. p. 135.

le visage : la tête inclinée, méditative ou mélancolique, est effleurée par les doigts; l'index pointe un peu plus haut, au creux de la joue, à hauteur des lèvres; la main droite, glissée sous le coude gauche, pose sur la hanche. Il ne saurait être question de préciser les circonstances particulières qui justifièrent le choix de cette pose, si ce n'est l'influence directe du maître. Flandrin, Grand Prix de Rome en 1832, séjourna à la Villa Médicis de 1833 à 1838 et y peignit de nombreux sujets antiques[64]. Il y était lors du retour d'Ingres comme directeur de l'Académie de France. Le rapport entre les œuvres paraît établi.

Plus près de nous, le portrait que peignit Fernand Khnopff de sa mère, vers 1900, aujourd'hui dans une collection particulière[65], également figuré en buste, jusqu'à la taille, présente le motif inversé : chez Khnopff, c'est le bras gauche qui est porté au visage, mais le geste des deux mains diffère et dénote sans doute une plus grande fidélité à l'antique du tableau français. Dans le cas du peintre belge, l'attitude est moins précise : songeuse, les yeux clairs perdus dans le lointain, droit devant elle, M^me^ Edmond Khnopff a le bras gauche ramené dans l'axe même du visage et de toute la composition, l'index, plus détaché des autres doigts, soulignant l'interrogation; la main droite soutient davantage le coude gauche. La nuance est-elle significative et n'aurait-on là qu'une position somme toute naturelle ? Je n'en suis pas assuré. La date, malheureusement imprécise, renvoie peut-être à la mort du père de l'artiste (1900). Image de deuil alors et de méditation sur la séparation, dans la tradition de tant de statues-portraits antiques, mais qui soulève avec acuité le problème du ou des modèles réels de Khnopff[66].

Réminiscence antique aussi, sans doute, que le geste de Nanna (Anna Risi), le modèle d'Anselm Feuerbach, sur un des portraits que l'artiste réalisa d'elle en 1861[67], au moment où se manifestent les premiers symptômes d'une incurable maladie de cœur et où le peintre évoque, dans une lettre à sa belle-mère Henriette, les sombres pressentiments de la jeune femme qu'il aime. De la part du fils du professeur de philologie et d'archéologie classique de Fribourg-en-Brisgau, Johann Anselm Feuerbach, auteur d'une étude sur l'Apollon du Belvédère[68], qui s'en étonnerait ? La figure reparaît d'ailleurs, plus songeuse encore, et cette fois debout, dans l'ombre d'un pilier de la salle, dans *Le Banquet de Platon* (1869)[69] : la tête est inclinée et le profil de Socrate masque

64. H. Vollmer, *in* U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* XII (1916), *s.v.* « Flandrin », p. 72.

65. M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique* (1995), fig. 170, p. 146.

66. Il avait chez lui un moulage de la tête d'Hypnos du British Museum, qui apparaît dans plusieurs de ses œuvres (cf. Draguet, *op. cit.* [n. 65], p. 136 et fig. 230, 296-297, 302, 333-336 et 354), et évoqua à deux reprises la Diane d'Éphèse (*ibid.*, fig. 370 et 372), sans doute d'après la statue de Naples (*ibid.*, fig. 373). Mais on ne connaît pas, semble-t-il, d'autres antiques dont il eût des reproductions ou qui lui eussent appartenu.

67. Pour la date, cf. le texte d'une lettre du 8 mai de cette année à sa belle-mère ([Nanna] « nachdenkend, die Hand am Kinn »), cité par J. Ecker, *Anselm Feuerbach. Leben und Werk* (1991), à propos du n° 357, p. 217-218 et fig.

68. J. A. Feuerbach, *Der vaticanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen* (1855).

69. Ecker, *op. cit.* (n. 67), n° 460, p. 295-301, pl. 51; pour la deuxième version de l'œuvre, *ibid.*, n° 489, p. 325-329 et fig. – Ainsi que l'écrit Feuerbach dans une lettre du 12 janvier 1861 (*ibid.*, p. 296), Nanna figurera dans le *Banquet* : « Das Modell ist sehr schön und dürfte später einmal Iphigenie werden und im Gastmahl figurieren ». C'est sur elle, assurément, que s'appuie Alcibiade. Mais c'est bien elle aussi qui a prêté ses traits au personnage songeur de l'arrière-plan; la reprise précise du geste de la main droite, à cet égard, ne saurait tromper (pour un bon détail, cf. R. Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts = Propyläen Kunstgeschichte* XI [rééd. 1990], pl. 159a).

la position de la main gauche sur la hanche mais le modèle antique est bien là. Feuerbach avait effectué, en mars 1866, un court voyage d'étude à Naples et Pompéi, voyage qui le marquera beaucoup et dont il ressent lui-même que son art en ressort grandi[70]. Il retravailla aussitôt l'aquarelle qu'il avait ébauchée du projet de ce monumental tableau[71] et demanda à sa sœur Émilie de rechercher en bibliothèque un livre illustré de reproductions en couleurs de mosaïques et autres œuvres pompéiennes dont elle pourrait lui faire parvenir des copies[72]. Le doute, ici, n'est guère permis et la filiation du panneau du *macellum* au *Banquet de Platon* s'en trouve pratiquement établie. Au mouvement, à l'exubérance, à la gaîté, à l'extraversion de la moitié gauche du tableau de Karlsruhe s'opposent, dans la moitié droite, comme l'a bien senti Jürgen Ecker, la statique, le calme, la retenue, l'introversion que cette figure, certes secondaire et tout effacée, caractérise mieux que toute autre. Le geste de la main portée au menton est d'ailleurs repris, comme en écho, par l'image d'Ariane peinte sur le mur au-dessus de notre « Pénélope » et, dans la deuxième version, datée de 1873, sur le vase du premier plan. L'un et l'autre donnent bien tout le climat de cette partie de la scène.

Chez Franz von Stuck, le motif est sans doute utilisé tout aussi sciemment, mais cette fois pour figurer Hélène : un bronze[73], postérieur à 1909, et un tableau[74], daté de 1925, reprennent, à quelques détails près[75], la même attitude. Inspiration antique et thèmes mythologiques ne manquent certes pas dans l'œuvre de l'artiste, dès avant le voyage qu'il fit en Grèce en 1904. Mais, ici, trois vers de l'*Iliade* repris en allemand sous l'image, sur le cadre même du tableau, invitent à développer l'exégèse et à entrevoir les raisons de ce qui semble témoigner, à première vue, d'une certaine confusion iconographique. Ce sont les vers 156-158 du chant III (« Non, il n'y a pas lieu de blâmer les Troyens ni les Achéens aux bonnes jambières, si, pour telle femme, ils souffrent de si longs maux. Elle a terriblement l'air, quand on l'a devant soi, des déesses immortelles »[76]), mis par le poète dans la bouche des chefs troyens lorsque, appelée par Iris à venir voir le combat qui opposera Ménélas à Pâris, Hélène apparaît au haut des remparts de la ville. Dans une situation d'attente angoissée, avec « au cœur [...] le doux désir de son premier époux » (v. 139-140), la jeune femme du tableau est figurée immobile devant une *klinè*. C'est bien l'« Hélène aux longs voiles » du poème (v. 228), celle qui « (se) consume dans les pleurs » (v. 176), celle qui résiste à Aphrodite (v. 399-412) puis cède à la peur (v. 418), qui accable Pâris vaincu mais sauf (v. 427-436) puis le suit dans sa couche (v. 447). Mais, quelques vers plus haut (v. 125-128), c'est « en son palais » que la messagère des dieux l'avait retrouvée, « en train de tisser une large pièce, un manteau double de pourpre ». La discrète référence à Pénélope que produit ce passage sur la plupart des lecteurs ne fournirait-elle pas l'explication la plus vraisemblable du glissement d'images opéré ici ?

70. « Ich habe an hoher Anschauung gewonnen und mich dem reinsten Genusse hingeben können » (lettre du 30 mars 1866, citée *ibid.*, p. 297).

71. Lettre du 21 avril 1866, citée *ibid.*

72. *Ibid.*

73. *Franz von Stuck 1863-1928. Maler – Graphiker – Bildhauer – Architekt*, cat. expos. Munich (1982), n° 138, p. 184.

74. *Ibid.*, n° 87, p. 161 et pl. couleurs.

75. La main gauche soutient carrément le coude droit sur la sculpture.

76. Traduction française de Paul Mazon (Homère, *Iliade*, *CUF*, I [1949], p. 75).

Avec Antoine Bourdelle enfin, la certitude est plus grande, du moins en ce qui concerne la signification de l'œuvre, puisque la sculpture porte elle-même, à l'arrière, l'inscription ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΟΔΥΣΣΗΑ (*sic*) ΠΡΟΣΜΕΝΟΥΣΑ (« Pénélope attendant Ulysse »). Mais on s'étonne alors que l'attitude du personnage n'ait pas été adoptée dès la première étude, un fusain de 1905 où Pénélope tient en main un fuseau. C'est en 1907 qu'elle aura, sur une deuxième esquisse, la pose qu'on lui connaît aujourd'hui dans ses deux versions de bronze, l'une (1907) d' 1,20 m[77] (**fig. 4**), l'autre (1912) de 2,40 m[78]. « Attitude très sobre et simplement naturelle », écrit un de ses récents commentateurs[79]; on ne peut, certes, le nier et souvent nous nous sommes demandé si l'allusion était précise ou si la pose avait été tout indépendamment retrouvée par l'un ou l'autre des artistes évoqués dans ces pages. Avec Bourdelle, comme dans la plupart des cas envisagés, l'historien de l'art antique ne saurait cependant méconnaître le modèle gréco-romain – et plus particulièrement grec. Le sculpteur, qui épousera d'ailleurs, en secondes noces, une Athénienne[80], Cléopâtre Sevastou, était, de longue date, féru de mythologie : le moulage d'un *kouros* et celui de la tête de cheval du fronton oriental du Parthénon se trouvaient dans son atelier dès 1884; et toute son œuvre en témoigne, thématiquement et formellement. Il visita aussi l'Italie, mais plus tard, en 1922, avec Auguste Perret, et envoyait de Naples à Suarès, le 3 octobre de cette année, une carte postale figurant la *Médée* peinte d'Herculanum[81]. Sans doute y avait-il vu également la Pénélope du *macellum* de Pompéi (**fig. 1**). Mais il devait, à n'en guère douter, connaître la grande fresque depuis quelque temps déjà (elle a souvent été reproduite) car ce ne peut être qu'elle encore qui est à l'origine de cette sculpture longtemps sur le métier, que Bourdelle ne se décidera qu'en un second temps – mais bien avant ce séjour napolitain – à construire sur ce schéma.

On le voit, il n'était sans doute pas inutile de revenir ici, fût-ce à grands traits, sur cette « longue chaîne iconographique »[82] et de rappeler comment est reliée à ses plus anciens prototypes grecs la *Pénélope* du maître français.

Jean Ch. BALTY.

77. Musée des Beaux-Arts de Lille; cf. *De Carpeaux à Matisse. La sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et collections publiques du Nord de la France*, cat. expos. Lille (1982), n° 23, p. 104-105 et fig. Un autre exemplaire au Musée Bourdelle, à Paris.

78. Le plâtre du Musée Bourdelle fut présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1912.

79. H. OURSEL, *in* : *De Carpeaux à Matisse*, *cit.* (n. 77), p. 104.

80. Dans sa correspondance avec l'artiste et sa femme, André Suarès les appelle souvent « mes chers Grecs »; il les salue, en fin de lettre, Χαῖρε et signe, en grec, de l'initiale de son nom : Σ; cf. A. SUARÈS, A. BOURDELLE, *De l'amitié* (1977), *passim*.

81. Accompagnée de ce commentaire significatif : « Les fresques de Pompéi, au Musée de Naples, à Pompéi, voilà, avec le temple de Paestum, le sommet de l'Italie. Sommet grec » (*ibid.*, p. 14).

82. L'expression, particulièrement heureuse, est de S. SETTIS, *loc. cit.* (n. 1), p. 8.

Fig. 1. — Pompéi, Maison des Dioscures : Pénélope (d'après L. RICHARDSON, Pompeii : the Casa dei Dioscuri and its Painters, *MAAR* 23 [1955], pl. XXVI).

Fig. 2. — Florence, Loggia dei Lanzi : « Thusnelda » (d'après une ancienne photographie des Éditions F. BRUCKMANN, *Klassischer Skulpturschatz* I [1897], pl. 50).

Fig. 3. — Chantilly, Musée Condé : Stratonice, détail du tableau d'Ingres, « Antiochus et Stratonice » (photo J. Ch. Balty).

Fig. 4. — Paris, Musée Bourdelle : Pénélope, d'Antoine Bourdelle (photo J. Ch. Balty).

THE AMAZONS OF ANTIQUITY AND CURRENT AMAZONOMANIA

One of the paradoxical features of research into antiquity is that the most interesting and best known phenomena are the ones we know least about. There are a whole number of specialised fields, such as identifying the styles of the different vase painters, where we know far more than the people for whom the vases were painted. However, as soon as we come upon something really interesting, there seems to be general ignorance. In fact, most of the time we do not even accept that we ought to know anything at all.

For instance, we are all aware that in ancient art men and women alike are depicted unclothed, which is very unusual, since there is no evidence to suggest that people in ancient times were any less demure than ourselves – Greek women apparently wore brassieres and it is possible that veils were compulsory wear in public. But why people in ancient art were depicted naked and what was the significance of that inversion of the social conventions of the day are questions to which we find no specific answers in the specialised literature.[1] Another inversion of the social conventions of those times were the frequent depictions of Amazons, of whom it was said that instead of taking care of the hearth, their children and their husbands, they rode about on horseback, killed their boy children and battled with men.

Much has been written about the Amazons, and particularly about their story's hidden message and the call to arms that it represents, and its revelation has succeeded in placing the female warriors of ancient times on one side or the other of a modern-day barricade.[2] In the 19th and 20th centuries they have served on so many occasions as either a warning or proposed as role models that all these accretions have hidden from view all the fragments of the Amazons' story as known to the ancient Greeks.

1. With the exception of N. Himmelmann, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst* (1990).

2. In the recent period a whole number of essays have been published on the topic of Amazons, e.g.: P. Samuel, *Amazones, guerrières et gaillardes* (1975) (= *Amazonen, Kriegerinnen und Kraftfrauen*, 1979); K. R. Röhl, *Aufstand der Amazonen. Geschichte einer Legende* (1982); A. Maslowska-Nowak, *Amazonki-Greckie źródla literackie do historii mitu* (1990); L. Hardwick, "Ancient Amazons: Heroes, Outsiders, or Women", *in* J. McAuslan, P. Walcot (eds.), *Women in Antiquity* (1996), p. 158-176.

In 1861, Johann Jakob Bachofen wrote the following about Achilles' duel with the queen of the Amazons : "The young woman senses that her opponent's victory brings her closer to her true nature and she therefore abandons the feeling of enmity that first inspired her to destroy him. As soon as she returned to the bounds of her femininity she aroused the love of the man who for the first time became aware of her in all her beauty and was overwhelmed by grief at the mortal wound he himself had dealt her. It was not struggle and murder that should have reigned between them, but love and marriage. That was what woman's natural calling required."[3]

A hundred years later, ideas about "woman's natural calling" had rather fallen out of fashion and in a book published in 1985, Eva C. Keuls no longer regards the duel between Achilles and Penthesilea as a call for the harmonious coexistence of the sexes, but, on the contrary : "perhaps the most poignant mythological dramatization of male-female antagonism."[4] In her view the Amazon myth is the "charter" of Athenian male chauvinism, because in a sense, she claims, it codified man's domination of woman.[5]

However, the picture on the famous Munich cup, which both scholars had in mind when reflecting on Achilles and Penthesilea, tells us nothing at all about their emotional relationship, besides which, we do not even know who is depicted here.[6] The slain Amazon begs for her life by touching her Greek protagonist, in what is a widely-known gesture that is still used now and is richly documented in ancient art - but nothing more is said about the relationship between the two combatants, either here or in other similar depictions.

But let us return to Eva Keuls' thesis that the pictures of Amazons are an Athenian speciality.[7] Her interpretations are inaccurate in details that need not detain us here, the main thing is to refute utterly the thesis that for the ancient Athenians Amazonomachy was a mythological archetype of the battle of the sexes.[8] There is simply no proof of this, and not even indirect evidence. Similarly it is necessary to refute the much cleverer thesis that Amazonomachy was a mythological archetype for the domination of slaves by freemen. Nor, for that matter, was it a myth establishing the Greeks' superiority over the barbarians or the Athenians over the other Greeks.[9]

3. J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, hrsg. von K. Meuli, 3. Auflage, Band I (1948), p. 99.

4. E. C. Keuls, *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens* (1985), p. 45; W. B. Tyrell, *Amazons. A Study in Athenian Mythmaking* (1984) writes in similar vein. This line of argument had already served as the basis of a very influential article by Froma I. Zeitlin in an issue of the journal *Arethusa* devoted to the status of women in the ancient world (F. I. Zeitlin, "The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia", *Arethusa* 11 [1978], p. 149-184), which itself was rooted in the work of S. Pembroke and P. Vidal-Naquet from the second half of the sixties.

5. Keuls, *op. cit.* (n. 4), p. 44.

6. P. E. Arias, M. Hirmer, B. B. Shefton, *A History of Greek Vase Painting* (1962), no. 168.

7. Keuls, *op. cit.* (n. 4), p. 4.

8. *Ibid.* Compare S. G. Pembroke, "Women in Charge: the Function of Alternatives in Early Greek Tradition and the Ancient Idea of Matriarchy", *JWI* 30 (1967), p. 1-35; P. du Bois, "On Horse/Man, Amazons and Endogamy", *Arethusa* 12 (1979), p. 35-49; *Id.*, *Centaurs and Amazons* (1982); B. Wagner-Hasel, "Männerfeindliche Jungfrauen ? Ein kritischer Blick auf Amazonen in Mythos und Geschichte", *Feministische Studien* 5 (1986), p. 86-105; M. Kronberger, "Die Amazonen. Aspekt eines Mythos", *in Nachrichten aus der Zeit. Ein Streifzug durch die Frauengeschichte des Altertums*, hrsg. von E. Specht (*Reihe Frauenforschung* 18 [1992]), p. 115-144.

9. Compare P. Vidal-Naquet, "Esclavage et gynécocratie dans la tradition, le mythe et l'utopie", *in Recherches sur les structures sociales dans l'Antiquité classique* (1970), p. 63-80 (expanded translation: "Slavery

The purpose of my contribution is quite simple – to underline the widely-known, though often forgotten fact that in ancient Greece the Amazons were not mythical figures, but one of the many nations living on this earth. In the second century B.C., the Greek geographer Strabo stresses this very aspect which he regards as the main and exclusive attribute of the Amazons, who, in his words, "are exceptional, because in all other instances myth and history have their own specific and clearly-defined roles" (XI 53).

In the Greek sources, the Amazons' country was always situated in the area of the Black Sea, most frequently the basin of the river Thermodon,[10] and one should also stress that this geographical location remains unchanged in Greek sources for two millennia: from the 8th century B.C. to the 11th century A.D. The Amazons had a stable social structure due to the fact they lived without men and devoted themselves to making war. And it was this pseudo-ethnographic characteristic that was stressed above all – this was what the so-called "myth of the Amazons" boiled down to. Also of relevance was that the Amazons had a costume suited to their role as horse-mounted archers and that they displayed a whole series of other attributes of a historical nation. The unchanging and clearly-defined attributes of the Amazon story, which is particularly striking in its artistic portrayal,[11] sets this story apart from the Greek legends that essentially change from century to century and from one community to another. The very oldest of the familiar pictures adorned a Corinthian alabastron from the 7th century B.C.[12] It shows three Amazons identifiable by their skirts and women's names such as Areximakha, Alkinofa and Andromeda. They are shown fighting with Herakles, who is accompanied by two other warriors – Iolaos and Menoitas. The Amazons and the Greeks fight here in hoplite armour and in a phalanx, i.e. a technique familiar from the battlefields of those times. In other words, the clash is clearly conceived of as a historical event and Herakles is depicted as an ordinary Greek hoplite of the time, i.e. without the lion skin and cudgel that were to be his subsequent trademark. As early as the 6th century B.C., the compact phalanx formation was regarded as incompatible with the individualism of heroic battles, which probably explains why, generally speaking, figures from Greek myths were later portrayed in the obviously much more heroic setting of the duel. Herakles – by far the most frequently portrayed mythical hero – was to our knowledge depicted in a phalanx just once – in that very struggle with the Amazons on the Corinthian alabastron mentioned earlier.

Herakles' battle with the Amazons was one of the hero's twelve labours and second only to the fight with the lion as the most often depicted and hence the second most popular one. Originally the Amazons were shown in the armour of a Greek hoplite, later they were often depicted as Scythian archers and later still as Persian warriors. It should be pointed out, however, that in the oldest illustration mentioned, on the Corinthian alabastron, the last Amazon in the row is already depicted with a bow. On vases, this was the most popular depiction around the year 525 B.C. and after the second

and the Rule of Women in Tradition, Myth and Utopia", *in Myth, Religion and Society* [1981], p. 147-162); M. Merck, "The City's Achievements. The Patriotic Amazonomachy and Ancient Athens", *in* S. Lipschitz (ed.), *Tearing the Veil* (1978), p. 93-115; J. Carlier-Détienne, "Les Amazones font la guerre et l'amour", *L'ethnographie* (1980-1981), p. 11-33; Tyrell, *op. cit.* (n. 4).

10. Compare Maslowska-Nowak's essay, *op. cit.* (n. 2), p. 34-35

11. P. Devambez, A. Kauffmann-Samaras, *LIMC* I (1981), *s.v.* "Amazones", p. 586-653.

12. Devambez, *loc. cit.* (n. 11), p. 587, no. 1.

half of the next century the theme is no longer encountered. It is only then, when the theme was discontinued in Athenian art that it makes its appearance in literature, the very first reference ever to Herakles' battle with the Amazons being in Pindar (fragment 172 [158]).

Not only is there a time lag between the graphic and literary tradition, there is also a shift in the content of the legend. On hundreds of Athenian depictions of Herakles' Amazonomachy we see variations on the battle theme reproduced ad infinitum and find not the slightest hint that the Amazons were anything but a foreign oddity.[13] However, the literary version of the story contains from the outset a number of mythical elements, in particular the miraculous girdle owned by the Amazons which was the objective of Herakles' expedition. The motif of the miraculous girdle does not emerge in ancient art until the years 430-300 B.C. and we find it only on South Italian Greek vases, and of these depictions there are no more than a dozen. These scenes also differ from the Athenian ones in depicting Amazons at peace, handing over the girdle.[14] In Athens, not even in the 4th century B.C. does the Amazon queen's girdle appear as a motif. There, from first to last, the Amazons fighting with Herakles were systematically depicted as an ethnographic reality, in the same way that the lion he fought was accepted as a zoological fact.

The war with the Amazons clearly became an attribute of the mythical Greek hero; apart from Herakles, Bellerophon, Theseus and Achilles also fought with them. In the case of Bellerophon we only know about it from written sources, but Theseus' Amazonomachy was, on the contrary, a very popular theme of artists and very much in the same way as Herakles' battle with the Amazons, it starts to appear in monumental art in the 5th century B.C. as part of temple decor.

Theseus encountered the Amazons as a member of Herakles' expeditionary force but on no extant portrayal are the two heroes shown together.[15] Theseus' Amazonomachy was conceived as identical to Herakles', so where there are no inscriptions or attributes to distinguish the heroes, all one can say with certainty is that they are struggles between Greeks and Amazons. The restrictive aspect of these depictions of Theseus and the Amazons are surprising in view of the fairly important role these female warriors played in his life, the hero having fallen in love with Antiope in their capital city of Themiskyra and carried her off to Athens to be his first wife. The Amazons set off for Athens to free her, but according to one version of the myth, Antiope fought at her husband's side during the Amazons' siege of Athens.[16] It would seem that in an attempt to distinguish Theseus' Amazonomachy from its Heraklean model, at the turn of the fifth century B.C. the motif of Theseus abducting the Amazon Antiope made a brief appearance on just a few monuments – one of the first depictions being on the tympanum of a temple in Eretria.

13. The situation was similar in monumental art, where the theme appears from the end of the 6th to the 4th century B.C. – compare F. Brommer, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in der antiken Kunst und Literatur* (1953), p. 37-38.

14. K. Schauenburg, "Der Gürtel der Hippolyte", *Philologus* 104 (1960), p. 1-13.

15. Pausanias (V 11,4) mentions that Theseus was shown in Herakles' Amazonomachy on the throne of Zeus' statue in Olympia but we do not know on what his assertion was based.

16. Uncorroborated by artists; compare F. Brommer, *Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur* (1982), p. 120.

The other Greek hero who fought the Amazons was Achilles. That battle took place below Troy and in it the hero personally killed their queen Penthesilea. Depictions of the event – the oldest of which date from the end of the 7th century B.C. – differ from the Amazonomachies of Herakles or Theseus only in the names assigned. The oldest Athenian vase painting with this motif – from the period around 540 B.C. – shows Achilles killing Penthesilea, and this subject is also found on several later vases, one of which we have already mentioned. Although it is a conventional subject, familiar from dozens of anonymous battle scenes, this particular one relates it to the version of the story in which the hero fell in love with the Amazon, albeit only at the moment he killed her, unfortunately. However, one may definitely link a Greek South Italian vase from the 4th century B.C. with this version, since it portrays Achilles holding his dead protagonist.[17]

The historical nature of the story, underscored by the absence of any supernatural elements, is clearly the most characteristic attribute of the ancient Greek representations of the Amazons, whereby they are quite definitely located in human time and space. The story of women on a par with men was no mythological archetype, but instead an example from history or ethnography. This is quite categorical in the case of Athenian art where nothing is depicted that we would not find in battle scenes quite unrelated to the Amazons, the only exception perhaps being a small series of pictures showing Theseus abducting Antiope. There is a slight shift when we come to the fourth century Greek vases from South Italy, but even here the scenes of the Amazon queen handing over her girdle or of Achilles mourning over Penthesilea do not represent mythical subject-matter that could not also be viewed as historical reality.

This interpretation was essentially determined not only by the story's denouement but above all by its gravity, because in this way its possible effect on the public was greatly limited. Today's militant feminists may rejoice in the notion that the ancient Greeks provided them with proof that they might once have had their own empire,[18] but the alleged factual existence of the Amazons tells us nothing about how or to what extent the story of warrior women was taken seriously by those who gave it to us.

The story of the Amazons was no myth in ancient Greece but a legend. The difference between the two genres was defined back in the nineteen twenties by Marcel Mauss and I believe that his definition still holds : "In the true sense of the word, a myth is a story that people believe in and which generally gives rise to ritual," Mauss writes. "Myths are an essential part of religious notions and they have to be believed. Unlike legends... myths are set in eternity: some god was born, was killed and was re-born; all this corresponds to a faith that lasts from age to age... Myths take place in eternity although this does not preclude their location in time and space: it is known that Kronos gave birth to Jupiter, that he was the first, but in relation to humankind the gods dwell entirely outside time. The legend or saga ('that which is said') is believed less, or more accurately speaking one can believe in it without its necessarily having any consequence. Its time frame is more localised, so to speak... Even when it is relating specific events, the myth is located in a mythical epoch which is always distinct from

17. Pausanias (V 11,6) states that this "love at last sight" was also depicted on Zeus' throne at Olympia, but we do not know the reasons for his assertion.

18. Compare Carlier-Détienne, *loc. cit.* (n. 9), p. 30.

the human epoch. The legend, on the other hand, is always situated in an epoch that is to a certain extent a human one. A myth can penetrate a legend – the gods are intervening all the time in the *Ramayana* or the *Mahabharata*, the *Iliad* or the *Aeneid*, the ties that bind them to mortals causing them to intervene in events. A legend cannot penetrate a myth however. Nonetheless people believe in it. It is history and no one doubts it. We know the name of the man who did a certain deed; he has a father a mother and an entire epic."[19]

The Greeks believed in the Amazons and their belief was based on the conviction that the Amazons' world was or had been part and parcel of the Greek world. Because of this connection, belief in Amazons implied no commitment, they were simply "good to think with",[20] which, however, tells us nothing about what was the subject of that thinking. All we know is that the ancient Greeks – and the Athenians, in particular – made rich use of the Amazon story when creating and disseminating their political myths for an impressively long period of time: from at least the 5th century B.C. to the end of antiquity.

The first document relates to the pan-Hellenic congress of the year 480 B.C. when the Athenians asserted their claim to hegemony partly by reference to their glorious victory over the Amazons (Her. IX 26-28) and indeed they were allowed to retain their leadership – not on account of the Amazons, however, but because Athenian hegemony was already in the throes of becoming a political reality. By referring to their legendary victory, the Athenians relieved themselves of the need to state plainly what the other Greeks were aware of anyway, i.e. that Athens held all the trumps. However the reference to the Amazons also suited the other Greeks, as they no doubt preferred to pay obeisance to a noble legend than to the Athenian warriors and diplomats. In that way, thanks to the Amazons, both sides were able to preserve their dignity.[21]

In his *Anabasis*, written around the year 170 A.D., Arrian states categorically that "none of the Athenian orators who spoke at the funerals of duel victims ever failed to mention the Amazons" (VII 13,16). We can gain some idea of the propaganda value the orators made of the Athenians' victory over the Amazons from Lysias' sixth funeral oration from around 400 B.C.

"It was their fatal error," Lysias writes, "to have lacked the capacity to learn from their errors and act better in future. Instead of returning and acknowledging their failure and honouring our ancestors, it was on our soil that they perished and where their folly was punished. They provided our city with an opportunity to become immortal through its excellence, whereas they thrust their homeland into obscurity through their defeat. Thus those women who unjustly invaded a foreign country were justly deprived of their own."

In his narration, Lysias makes no use of any mythical potential that the story of the Amazons might provide him, but instead he uses it exclusively as material for creating

19. M. Mauss, *Manuel d'ethnographie* (1971), p. 250-251.

20. Concerning the term "good to think with" compare G. E. R. Lloyd, *Science, Folklore and Ideology* (1983), p. 8, as a model for analysing such "objective speculation". Compare R. Buxton, "Wolves and Werewolves in Greek Thought", in J. Bremmer (ed.), *Interactions of Greek Mythology* (1987), p. 60-79, from which I took the reference to Lloyd.

21. Compare P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* (1983), p. 90.

an artificial myth totally unconnected with the story. As soon as the Athenian empire's political star faded, reference to the victory over the Amazons became no more than a bland rhetorical phrase that survived solely as part of Athenian political folklore. By then it was simply a verbal banknote not covered by a gold reserve of deeds.[22]

So what did the Amazons represent for the ancient Greeks? The ancient Greeks were very fond of giving their ideas very precise concrete forms that were both evocative and aesthetically powerful, as the absurd figure of permanently warring woman undoubtedly was, which is why from the end of the 7th century B.C. they returned to it again and again with such obvious delight. During the 4th century B.C., the Amazons disappear from Athenian art, most likely for the simple reason that no iconographic subject is capable of drawing attention indefinitely. During the same period, however, the Amazons assaulted the human imagination in other parts of Greek world, and later in the Roman world also, and there, quite naturally, they were used to thinking about other things than the Athenians, and this was also reflected in the new artistic form they acquired. That was the beginning of the story of which we too are part, a story that did not become what we now call the myth of the Amazons until the nineteenth century.

Jan Bažant.

22. Veyne, *ibid.*

ZUR SAMISCHEN GÖTTERGRUPPE DES MYRON

Liebe Lilly, ich weiss nicht, ob Du Dich an meine Habilitation im Jahre 1960 in Fribourg noch erinnern kannst, wo Du damals den Lehrstuhl für alte Geschichte innehattest. Geplant waren für mich ein zwei bis drei stündiger Lehrauftrag in klassischer Archäologie und eine flankierende Anstellung im Schuldienst. Ein Jahr später wurde ich aber zum Leiter des in Basel neu gegründeten Antikenmuseums berufen. Die in Fribourg vorgesehene Antrittsvorlesung über die dreifigurige Gruppe des Myron wurde schliesslich in Basel uraufgeführt. Das Thema hat mich seither immer wieder beschäftigt, weshalb ich hier versuche, eine kurze Zusammenfassung zu geben.

*
**

Von Strabo wird in der frühen Kaiserzeit eine Gruppe des Myron überliefert, welche die Athener bei ihrer Intervention auf Samos kurz nach 440 v. Chr. im Heiligtum der Hera aufgestellt haben. Dargestellt waren Zeus, Athena und Herakles – dieser bei seiner Aufnahme in den Olymp.

Im Jahr 1967 hatte ich in den Magazinen des Marcellus-Theater in Rom einen weit überlebensgrossen Torso entdeckt und mit dem Samischen Zeus in Verbindung gebracht[1]. Die Binnenmasse lassen eine Statuenhöhe von circa 250 cm erschliessen – ein Ansatz, der mit den von Buschor ermittelten Fundamentresten überreinstimmt[2].

Für die Rekonstruktion des Herakles zur Rechten des Zeus hat Heinrich Bulle einen ebenfalls weit verbreiteten (u.a. auch auf kaiserzeitlichen Münzen zitierten) Herakles-Typus mit linkem Standbein vorgeschlagen[3] und als Kronzeugen eine 57 cm hohe Statuette in Boston erklärt.

In der Folgezeit versuchte ich, die zahlreichen Varianten dieses Typus zu klassifizieren, und erkannte dabei die Sonderstellung einer « vergessenen » Bronzestatuette aus Zagreb

1. E. Berger, « Zum Samischen Zeus des Myron in Rom », *MDAI(R)* 76 (1969), S. 67-75 (Bronzestatuetten), S. 75-83 (Marmorkopien). Überlebensgrosser Torso : (Nr. 6) S. 75 ff., Taf. 31-33, ehemals im Magazin des Marcellus-Theaters, seit 1967 im Konservatoren-Palast, Braccio Nuovo. Abguss in Basel vorhanden.

2. E. Buschor, *MDAI(A)* 68 (1953), S. 51 ff.

3. H. Bulle, *in Festschrift Paul Arndt zum 60. Geburtstag* (1925), S. 78-82, Abb. 16. 18 (Statuette in Boston), Taf. 31-33.

sowie ihren Zusammenhang mit dem « Münchner König » und seiner Replik aus Capua in Neapel (deren Abgüsse Alfonso de Franciscis der Basler und Freiburger Abgussammlung vermittelt hatte[4]). Die Kopfreplik des Abgusses in Basel stimmt in den Massen mit dem Kopf des « Münchner Königs » weitgehend überein, der Torso hingegen ist deutlich kleiner und wohl auch in den Binnenproportionen etwas verändert[5].

V. M. Strocka hat aus zwei Gründen die Verbindung des « Münchner Königs » mit der Samischen Gruppe abgelehnt[6] : Er postuliert für das Vorbild einen zeitlichen Ansatz vor 450 v. Chr. und hält die Ausrichtung der Statuen-Plinthe mit der Stellung der Figur auf der abgerundeten Basis für nicht vereinbar. Unsere simulierten Versuche haben jedoch gezeigt, dass der im Zentrum der Gruppe stehende Betrachter die Herakles-Figur nicht rechtwinklig zur Basiskante wahrnimmt, sondern in einer Schrägansicht[7].

Barbara Schlörb[8] akzeptierte nicht nur die Schrägstellung der Figur, sondern auch die (von Strocka angefochtene) Datierung um 440 v. Chr. und unseren Vergleich mit dem Parthenon-Nordfries.

Für die Figur der Athena (zur Linken des Zeus) gibt es bisher keine stichhaltigen Vorschläge. Heinrich Bulle[9] hat dafür die späthellenistische Athena mit der Kreuzbandägis aus Pergamon vorgeschlagen und für die merkwürdige Aegisform auf die ähnliche Drapierung der Athena im Parthenon-Westgiebel hingewiesen. Zuvor hatte schon Paul Arndt das Vorbild mit der myronischen Schule in Verbindung gebracht. Ernst Buschor hat diese Zuweisung trotz der reduzierten Grösse der Figur (187 cm anstatt 225 bzw. 250 cm) akzeptiert[10]. Barbara Schlörb lässt die Frage offen[11]. Hugo Meyer, der die grundlegende Auseinandersetzung von Bulle nicht zu kennen scheint, setzt in vager Weise wieder eine phidiasische Grundkomponente voraus[12].

Ein neuer Vorschlag zur Figur der Athena (Abb. 1-4)

In der Sammlung Ebnöther befindet sich eine stattliche, 50 cm hohe Athena-Statuette, die während einiger Jahre im Oberlichtsaal des Basler Antikenmuseums ausgestellt war und sich heute mit den übrigen Antiken dieser Sammlungen im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen befindet[13].

4. Statuette aus Zagreb : E. Berger, *AK* 13 (1970), S. 89, Taf. 39,1-3 ; 40,5 ; « Münchner König » : B. Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München — Katalog der Skulpturen* II (1979), S. 122 f. ; V. M. Strocka, « Eine Replik des Münchner Königs », *in Festschrift Ernst Berger* (1988), S. 112-118, Taf. 32-35.

5. Abguss des Torso aus Neapel : Berger, *loc. cit.* (Anm. 4), S. 90, Taf. 41.

6. Strocka, *loc. cit.* (Anm. 4), S. 117.

7. Berger, *loc. cit.* (Anm. 4), Taf. 40, Abb. 2 und 3.

8. Schlörb, *op. cit.* (Anm. 4), S. 121-123.

9. In der *Festschrift Paul Arndt*, S. 63-78, Vorderseite : Abb. 5,14.17 und Rückseite Abb. 3 (jeweils nach Gipsabguss). Zur Datierung der Athena von Pergamon ins 3. Viertel des 2. Jh. v. Chr. : H. Mielsch, *AA* (1995), S. 773 ff., Abb. 10.

10. *Supra* (Anm. 2).

11. *Supra* (Anm. 4).

12. H. Meyer, *in Komos, Festschrift für Thuri Lorenz zum 65. Geburtstag* (1997), S. 113-117, Taf. 23, Abb. 63 (zu Winter und Furtwängler a.O. Anm. 24 und 25).

13. Die in jeder Hinsicht einzigartige Statuette soll vom Verfasser in dem geplanten Werkkatalog ausführlicher behandelt werden.

Die ein Viertel lebensgrosse Athena-Statuette trägt einen übergegürteten Peplos. Stilisierung und Proportionierung dieses Gewandes entsprechen dem hochklassischen Kanon des 3.Viertels des 5. Jhs.[14]. Die Göttin hielt in der gesenkten linken Hand eine (nicht mehr erhaltene) senkrecht aufgestellte Lanze. Über dem Gewand trägt sie einen merkwürdig drapierten Umhang : eine Aegis – jenes von Schlangen gesäumte Ziegenfell. Das von ihrem Vater Zeus erhaltene Abzeichen trägt sie wie eine ärmellose Jacke, die im Rücken bis über die Hüften hinabreicht. Die Enden sind über die Schultern und unter den Achsen nach vorne gezogen und durch die am Saum hervortretenden Schlangen so verknotet, dass die Brüste ausgespart bleiben und somit besonders ins Auge fallen.

Was kann den Künstler zu dieser eigenartigen Gestaltung bewogen haben ? In zahlreichen Darstellungen trägt Herakles seine Trophäe – das Fell des Nemeischen Löwen – ebenfalls wie eine lange, gegürtete Jacke. Die über die Schultern geführten Enden (die Löwenpranken) sind ebenso über der Brust verknotet.

In welchem Zusammenhang kann für Athena eine Anspielung auf die Herakles-Tracht sinnvoll sein ? Die Wendung des Kopfes und die transitorische Schrittstellung nehmen auf eine zu ihrer Rechten anschliessende Figur bzw. Figurengruppe Bezug. Athena hat wohl hier ihre Tracht ihrem Schützling zur Feier seiner Apotheose angepasst. Der « Held des Tages »[15] hält in der angehobenen linken Hand die Hesperiden-Aepfel und in der gesenkten die Keule wie Athena die Lanze in der anderen Hand. Der Unterarm des nicht mehr erhaltenen (rechten) Armes der Göttin war wahrscheinlich ebenfalls angehoben und hielt eine Schale oder im Hinblick auf die kritische Botschaft des Monumentes eher eine Eule.

Ernst BERGER.

14. Bei dieser Tracht ist der Peplos an der rechten Seite offen, was in der Regel durch einen vertikalen Saum angedeutet wird. Dieser fehlt bei der neuen Statuette – vielleicht weil der spätere (augusteische ?) Künstler eine nicht mehr in Gebrauch gewesene Tracht wiederzugeben hatte.

15. Vgl. die leider immer noch vorläufige Skizze : BERGER, *loc. cit.* (Anm. 4), S. 89, Abb. 1.

Abb. 1. — Athena-Statuette, Sammlung Ebnöther. Vorderseite (Foto Claire Niggli, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Neg. 229 A).

Abb. 2. — Athena-Statuette, Sammlung Ebnöther. Halb zu Rechten gewendet (Foto Claire Niggli, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Neg. 229 E).

Abb. 3. — Athena-Statuette, Sammlung Ebnöther. Rückseite (Foto Claire Niggli, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Neg. 229 G).

Abb. 4. — Athena-Statuette, Sammlung Ebnöther. Linkes Profil (Foto Claire Niggli, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Neg. 229 F).

EINE NEUE SKYLLA *

Das hier vorgelegte Fragment aus sandfarbenem Kalkstein (**Abb. 1-2**) befindet sich bis heute in Basler Privatbesitz[1]. Aufgrund seines Materials läßt es sich einer Gruppe kleinformatiger tarentinischer Grabskulpturen zuordnen[2], von denen keine vor der Mitte 4. Jh. v. Chr. zu datieren ist. Erhalten ist ein ansteigender, rauher Felsblock mit nach oben gewölbter Fläche, der am unteren Rand von zwei Reihen übereinander liegender Wellen umgeben ist. Auf dem Felsen hat sich ein Mischwesen mit gezacktem Fischschwanz, Flossen an den Seiten und drei Hundeprotomen[3] am Vorderleib niedergelassen. Aus dem Fischleib des Ungeheuers erwächst ein Menschenkörper, von dem der Oberkörper mit beiden Armen und Kopf weggebrochen ist. Ein Chiton umspielt die Hüften und fällt vorne auf die drei Hundeprotomen (bei denen ebenfalls die Köpfe fehlen) und hinten auf den Fischschwanz. Der auffällig gewundene Fischschwanz, die Seitenflossen und die Reste der drei stark zerstörten Hundeleiber am Vorderteil lassen die Skulptur unschwer als Skylla identifizieren. Die fast rundplastische Skulptur aus tarentinischem Kalkstein mißt in ihrer Länge nur 43 cm, in der Tiefe knapp 17 cm, in der Höhe bis zur Oberkante des menschlichen Körpers 27 cm und bis zur Oberkante des Fischschwanzes 23 cm. Wie die Abb. 2 zeigt, war die Skulptur nur an der Vorderseite vollständig ausgearbeitet. Die Rückseite (ein Reliefgrund?) ist total abgemeisselt. In der rückwärtigen Mitte des Fragmentes befindet sich eine sehr fein bearbeitete, 8 cm breite Fläche, die auf der linken Seite einen stegartigen Abschluß aufweist. Wenn man die Rückseite betrachtet, kann man sich fragen, ob hier eine sekundäre Verwendung des Steinblocks vorliegt.

* Bibliographie und Abkürzungen :

Andreae : B. Andreae, « Odysseus » (1982), S. 221-244.

J. Coleman Carter, « The sculpture of Taras », *TAPhS* 65 (1975), S. 7.

Himmelmann : N. Himmelmann, « Ein tarentinisches Kalkstein-Fragment in Bonn », *in Festschrift K. Schauenburg* (1986), S. 193-195.

Jentel : M.-O. Jentel, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Skylla I », S. 1137-1145, mit weiterer Literatur.

Klumbach : H. Klumbach, *Tarentiner Grabkunst* (1937).

Ulisse : Ulisse. Il mito e la memoria, Cat. expos. Rome (1996).

G. B. Waywell, « Scilla nell' arte antica », *in Ulisse*, S. 108-119.

1. Unpubliziert.

2. Giebelrelief : Tarent, Mus. Inv. 166. Klumbach, Nr. 8, Taf. 1, Gruppe 4.

3. Die Dreizahl der Hundeköpfe wird in einem Fragment des Anaxilas (4. Jh. v. Chr.) genannt : ἡ τρίκρανος Σκύλλα, πόντια κύων, *Comicorum Atticorum Fragmenta* 2 (ed. Kock 1884), S. 270, fr. 22, 4.

Aufgrund der großen Relieftiefe (von zum Teil fast 17 cm) kann es sich kaum um ein Friesfragment handeln (es sei denn es gehört zu den Reliefs mit aufgesetzten Figuren)[4], sondern eher um die Giebelfigur eines Grabtempels. Somit fände eventuell auch die technische Zurichtung auf der Rückseite der Skulptur eine Erklärung : sie könnte als Stütze oder Verankerung für die Giebel- oder Aedikularückwand gedient haben[5]. Trotz der beträchtlichen Anzahl der Skylladarstellungen bietet das kleine Fragment etwas Neues zur Standardikonographie der Skylla für seine Entstehungszeit. Auffallend ist bei dem menschlich gebildeten Oberkörper der Skylla ihre Bekleidung : der Chiton, der möglicherweise auf die Erscheinungsform vor ihrer Metamorphose verweisen soll. Denn vor ihrer Verwandlung in ein Seeungeheuer war Skylla eine schöne junge Frau, die nach der geläufigen Version von Kirke aus Eifersucht in ein Seeungeheuer verwandelt wurde[6]. Nur der Chiton dokumentiert diese verschiedenen Aspekte ihres Wesens. In den meisten Bildbelegen endet der unbekleidete Oberkörper in einem « akanthusartigen » vegetabilen Lendenschurz, genau an der Stelle, an der der Frauenkörper aus dem Fischleib herauswächst. Bei dem Basler Fragment fallen weiche Chitonfalten über Fischleib und Hundekörper und verschleiern diese Stelle. Das Bild der Skylla stand, als die Odyssee geschrieben wurde, möglicherweise schon fest ; angeregt durch die Mischwesen aus dem Orient und ein altes libysches Fischermärchen. Wenn Cristofanis Skylla-Deutung der Elfenbeinpyxiden im Archäologischen Museum in Florenz[7] richtig ist, haben wir bereits eine Skylladarstellung aus dem frühen 6. Jh. v. Chr.[8] Aber weder das vom Odysseedichter beschriebene bellende Seemonster[9], das sechs lange Hälse und zwölf Füße hat, noch die der Hydra ähnliche Skylla auf den Elfenbeinpyxiden gleicht den traditionellen Skyllabildern in der darstellenden Kunst. Die frühesten datierbaren Skyllabilder auf Münzen und Ringsteinen aus dem 5. Jh. v. Chr. zeigen das Mischwesen bereits ganz ähnlich wie es unser Kalksteinfragment wiedergibt : mit einem Chiton bekleidet, das Haar in einem Knoten im Nacken oder mit einer Haube bedeckt und mit großem gewundenen Fischschwanz, der sich unter dem Chiton hervorschlängelt mit zwei oder drei Hundeköpfen an den Schultern oder am Vorderleib[10].

Auf den apulischen Vasenbildern des 4. Jh. v. Chr. erscheint Skylla dann mit nacktem Oberkörper, zwei Hundeprotomen an den Hüften mit dem Gestus des *aposkopein*, oft in Gesellschaft anderer Meerwesen[11]. Sie begleitet Europa auf dem Stier übers Meer[12] oder trägt Thetis[13] mit den Waffen des Achilleus. In der hellenistischen Kunst erhebt Skylla einen Felsbrocken über dem Kopf oder schwingt ein Ruder in den erhobenen Händen. Ihre tierische Wildheit wird betont durch zwei oder mehr Seeschlangen- oder

4. Vgl. Klumbach, S. 20-27.
5. Vgl. Himmelmann, S. 192-195, Taf. 35, 1-4.
6. Vgl. Jentel, S. 1137 (lit. Quellen).
7. Mus. Arch. 73846; o. Inv.
8. I. Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst* (1974), S. 8-9, Taf. 2, Anm. 18; M. Cristofani, « Per una nuova lettura della pisside della Pania », *SE* 39 (1971), S. 63 ff., Taf. 27-30; *Id., in Nuove letture di monumenti etruschi dopo il restauro*, Cat. della mostra « Ristauri Archeologici », Firenze (1971), S. 67 ff., Taf. 28-32.
9. Hom. *Od.* XII 85-100.
10. Jentel, Nr. 2* und 8*.
11. Vgl. Jentel, Nr. 6*, 7*, 13*, 17*.
12. Vgl. Jentel, Nr. 16*.
13. Vgl. N. Icard-Gianolio, A.-V. Szabados, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Nereides », Nr. 343*.

Fischschwänze, besonders bei den Odysseebildern, auf denen sie die Gefährten des Odysseus jagt, wird sowohl ihre Wildheit als auch die Zahl der angreifenden Hunde gesteigert. Aus der nachdenklichen Skylla in Chiton und Haube aus dem 5. Jh.[14] über die grüßende unbekleidete[15] bis zum wildbewegten, Ruder schwingenden dämonischen Mischwesen, bei dem das Bewegungsmotiv von Schlangenschwänzen in heftige Armbewegungen mit dem Ruder bis zur Kampfeswut ihrer vorschnellenden Hunde geht[16]. Den aus einem Fischschwanz mit Zackenkamm oder Schlangenleib herauswachsenden Menschenkörper mit Chiton gab es schon lange vor der Skylla, auf korinthischen Vasen des 7. Jh. v. Chr. für Typhon und Triton. Während die beiden männlichen Mischwesen Schwierigkeiten in der Unterscheidung bereiten[17], ist Skylla an ihren Hunden jeweils eindeutig zu erkennen. Auch als Väter der Skylla treten die beiden Mischwesen Typhon und Triton in den antiken Schriftquellen auf[18]. Hygin nennt den schlangenbeinigen Typhon als Vater der Skylla. Die Ursprünge der Skylla-Ikonographie sind unklar; eine Herleitung von Triton- und Typhondarstellungen wäre nach dem Gesagten aber folgerichtig. An die Stelle der wohl rein tierischen Gestalt der Skylla beim Odysseedichter muß sehr bald die bekannte Mischgestalt getreten sein (biformis wird sie später bei Vergil[19] genannt und triplex bei Ausonius[20]). Der kanonische, vegetabile Lendenschurz aus Seetang oder Schilf hat oft die Form von Akanthusblättern oder Flossen[21].

Dieser Akanthusschurz fehlt bei der Basler Kalksteinskulptur. Anstelle des zeitgemäßen nackten Oberkörpers und charakteristischen Blattschurzes hat der tarentinische Bildhauer den für die Zeit altertümlichen Chiton gewählt. Auch das Erscheinungsschema mit den hektisch bewegten Armen scheint für die Basler Figur nicht in Frage zu kommen, da der Chiton der Skylla ganz gleichmäßig, fast unbewegt auf Fisch- und Hundeleibern aufliegt. Obwohl der tarentinische Künstler mit den geläufigen Elementen arbeitet, gelingt es ihm, die verschiedenen Aspekte des Skyllawesens sichtbar zu machen. Diese Wesensdifferenzierung war ein Anliegen der Klassik. Die Basler retrospektive Kalksteinskulptur unterscheidet sich stark von zwei anderen tarentinischen Skyllareliefs, die der Zeittendenz entsprechend Skylla mit nacktem Oberkörper in Frontalansicht mit einem flossenartigen Schurz, der die Übergangsstelle von Ober- und Unterkörper verdeckt, wiedergibt (**Abb. 3-4**). Beide Skyllafiguren sind mit bewegten Armen fast freiplastisch gebildet und für eine Giebelverzierung gefertigt[22]. Der deutliche Rückgriff der Basler Skylla auf das 5. Jh. v. Chr. zeigt sich auch an den lagernden Hunden. Ihre Vorderteile mit den Pfoten liegen wie bei JENTEL, Nr. 8* in ganzer Länge auf dem Felsplateau auf, so als hätte sich das Wesen gerade auf dem Felsen niedergelassen um auszuruhen. Handelt es sich bei diesem Felsblock um das nach Skylla benannte Vorgebirge Σκύλλαιον

14. JENTEL, Nr. 8*-9*.
15. JENTEL, Nr. 13*-17*.
16. JENTEL, Nr. 22*-40*.
17. Vgl. O. TOUCHEFEU-MEYNIER, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Typhon », Nr. 1*, = N. ICARD-GIANOLIO, *LIMC* VIII, *s.v.* « Tritones », Nr. 1b.
18. Hyg. *fab.* 151, 25, 15 : Typhon; Verg. *ecl.* VI 74 : Triton.
19. Verg. *Aen.* VI 280.
20. Auson. *griph. tern. num.* 83.
21. JENTEL, Nr. 32, 34, 42, 51, 59, 68 und ICARD-GIANOLIO, *loc. cit.* (Anm. 17), Nr. 12*.
22. Vgl. KLUMBACH, S. 67 und 87, als heraldisches Motiv verwendet.

ἄκρον[23] oder Σκυλλαῖος πορθμός[24], dem Charybdis-Strudel gegenüber, wo die Seefahrer die Meerenge von Messina passieren mußten? Wartete Skylla hier also nur auf neue Beute?

Es fällt auf, daß unter den erhaltenen Tarentiner Grabskulpturen die mythologischen Kampfdarstellungen einen großen Raum einnehmen. Die beiden anderen Skyllareliefs aus Tarent (in Amsterdam und Tarent)[25] gehören zu der Gruppe mit den Kampfdarstellungen. Wie bei fast allen Skylladarstellungen spielt sich der Kampf auf diesen beiden Reliefs im Meer ab. Das Basler Skyllafragment bildet auch in diesem Punkt eine Ausnahme. Ein Vergleich mit den hellenistisch-römischen Skyllagruppen bietet sich an. Beide, sowohl die Gruppe in der Villa Hadriana[26] als auch die Skylla aus dem Ninfeo Bergantino[27] zeigen eine von einem Felsen aus kämpfende Skylla. Die zylindrische Basis zeigt in beiden Fällen einen runden Felsen, an dessen Fuß ein Meerthiasos tobt. Die Felsen bildeten jeweils das « Auflager » für die Skylla mit ihren Hunden. Beide Felsmassive erhoben sich dann aus den künstlichen Seen der Nymphäen, deren Wasserfläche natürlich das Meer versinnbildlichen soll. Skylla aber kämpft auf dem Felsen.

Während sich mythologische und ikonographische Fragen mit einiger Sicherheit beantworten lassen, gibt die Datierung des Basler Fragmentes Probleme auf. Zu den von Klumbach gebildeten vier Gruppen gehören die oben schon erwähnten Giebelfragmente mit Skylla aus Tarent und Amsterdam, die er bald nach der Mitte des 4. Jh. v. Chr. ansetzten möchte. Die Basler Skylla ist zu fragmentarisch, um sie auf stilistischem Wege sicher datieren zu können. Trotz deutlicher Rückgriffe auf das 5. Jh. v. Chr. scheint sie jedoch eine Vorstufe zu den hellenistischen Skyllagruppen zu bilden. Kennzeichnend für den Entwurf ist eine Beruhigung der Aktion. Die Darstellung gibt gerade im Vergleich zu ihren erwähnten Gegenstücken keine Handlung wieder. Trotz der Wendung des Oberkörpers in eine leichte Dreiviertelansicht wirkt die Gesamterscheinung reliefmäßig. Die Skulptur erinnert an das kleinformatige Relief des klassischen Ringsteines in Paris aus dem 5. Jh. v. Chr.[28] – eine Zeit, auf die der Künstler des Basler Fragmentes wohl bewußt zurückgegriffen hat. Bei dem qualitätvollen Basler Relief ist der Oberkörper des Mischwesens fast vollplastisch ausgearbeitet. Der Chiton ist am Gewandsaum hinterarbeitet. Der Oberkörper der Figur löst sich deutlich (von dem nicht mehr erhaltenen) Reliefgrund ab. Die Maße an der Bruchstelle betragen in der Relieftiefe 10,5 cm, in der Länge 15 cm. Die Bearbeitungsspuren am gezackten Fischschwanz und an den beiden übereinander liegenden Wellenreihen stammen von einem Rundeisen. Die Oberflächenbehandlung des Chitons und die Werkzeugspuren an Wellen und Fischschwanz verbinden zwei Relieffragmente mit Nereides aus Amsterdam mit dem Basler Skyllafragment[29].

Die Frage des Verwendungszweckes und die Art der Anbringung der Tarentiner Kalksteinfragmente ist eingangs schon angesprochen worden. Es handelt sich generell um Grabkunst, wodurch ein allgemeiner Sinnbezug von vornherein vorgegeben ist. Von den drei erhaltenen tarentinischen Skylladarstellungen sind zwei, wenn auch in Einzelheiten

23. Strabon I 24.

24. Athenaios VII 311-312.

25. Relief mit aufgesetzten Figuren, Amsterdam, Allard Pierson Mus. 1599, ehemals Den Haag, Slg. Scheuleer (KLUMBACH, Taf. 21,120) und Tarent, Mus Naz. 166 (KLUMBACH, Taf. 1,8).

26. ANDREAE, S. 227, Abb. und Rekonstruktion S. 229, Abb.

27. *Ulisse*, S. 335, Abb. 7; S. 337, Abb. 9.

28. Paris, Cab. Méd. Luynes 264.

29. Amsterdam, Allard Pierson Mus. 1597-98 = ICARD-GIANOLIO, SZABADOS, *loc. cit.* (Anm. 13), Nr. 104*.

verschieden gestaltete, Giebelreliefs mit einer bewegten, nackten – en face – dargestellten Skylla, deren Fischschwänze sich symmetrisch bis in die Giebelecken ausbreiten[30].

Klumbach datiert sie bald nach der Mitte des 4. Jh. v. Chr. Die im späteren 4. Jh. v. Chr. entstandene Basler Skylla zitiert ein Motiv des 5. Jh. v. Chr. mit neuem Sinngehalt. Der Mythos von Skylla wird gleichsam symbolhaft nur in ihrer Gestalt veranschaulicht. Nah verwandt in ihrem Sinngehalt ist die zeitlich am nächsten stehende hellenistische Gruppe vom Bargylia Monument[31]. Auch hier erscheint Skylla allein, kampflos gleichsam als Grabwächterin auf der Spitze eines Mausoleums.

Gratia Berger-Doer.

30. Klumbach, Taf. 1,8; 21,120.

31. Vgl. die überzeugende Rekonstruktion von G. B. Waywell, « The Skylla Monument from Bargylia », *Antike Plastik* XXV (1996), S. 75-119, Taf. 59-66, Abb. 10-11.

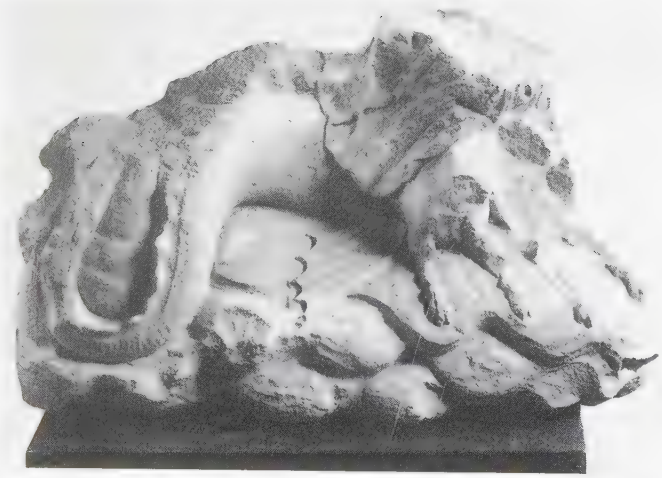


Abb. 1. — Fragment einer Giebelskulptur mit liegender Skylla. Basel Privatbesitz (Photo D. Widmer, Basel, Neg. Bec. 1553).

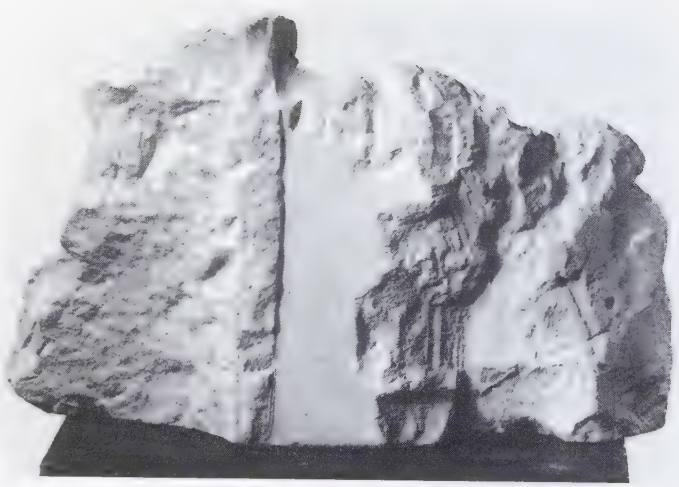


Abb. 2. — Rückseite der Giebelskulptur von Abb. 1 (Photo D. Widmer, Basel, Neg. Bec. 1554).

Abb. 3. — Fragment eines Giebelrelief (?) : Skylla mit einem Gefährten des Odysseus. Amsterdam, Allard Pierson Mus. 1599, ehem. Den Haag Slg. Scheulcer (Photo nach KLUMBACH, Taf. 21,120).

Abb. 4. — Teil eines Giebelrelief mit Skylla. Tarent, Mus. Naz. Inv. 166 (Photo nach KLUMBACH, Taf. 1,8).

UN PLAFOND DU PALATIN AU LOUVRE ? À PROPOS D'UN RELIEF DE STUC DE LA COLLECTION CAMPANA

La réserve Napoléon du Louvre abrite un curieux panneau de stuc (inv. Cp 6354) qui n'a guère attiré l'attention jusqu'à maintenant, même s'il n'est pas totalement inédit. Décrit dans le catalogue des collections Campana comme un fragment de plafond à caissons, il est donné pour une terre cuite par P. Gusman[1], et classé parmi les faux dans le corpus des stucs de H. Mielsch[2] qui concède néanmoins que ce *pasticcio* a pu être fabriqué à partir d'un noyau antique. De fait, comme beaucoup d'autres objets de la collection Campana, le document est propre, tant par la composition que le détail des motifs, à éveiller la suspicion. Néanmoins, il nous a paru intéressant d'en reprendre l'étude[3], pour déterminer ce qui est indiscutablement authentique, évaluer dans les parties refaites ce qui est fantaisiste ou improbable, et tenter de préciser chronologie et provenance par comparaison avec le corpus conservé. Si cette mise en série est aujourd'hui rendue plus facile, c'est grâce aux milliers d'images collectées par le *LIMC* : c'est pourquoi, j'ai plaisir à dédier ce « montage iconographique » à Madame Lilly Kahil[4].

Description et étude iconographique

Haut de 1,39 m sur 1,44 m de large, le fragment se présente comme un grand tableau compartimenté, bordé aux extrémités supérieure et inférieure par une corniche ornée

1. P. Gusman, *L'art décoratif de Rome. De la fin de la République au IV^e^ s.* (1913), III, pl. 165.

2. H. Mielsch, *Römische Stuckreliefs, MDAI(R),* Erg.- H. 21 (1975), p. 186, B1.

3. C'est en 1976 que je pus examiner pour la première fois ce document grâce à Monsieur François Baratte, alors conservateur en chef du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre; je dois à son successeur, Monsieur Alain Pasquier, d'avoir pu en reprendre l'étude; qu'ils en soient l'un et l'autre remerciés. Je sais gré enfin à Monsieur Paolo Nadalini, restaurateur au Louvre, de m'avoir fourni les repères nécessaires pour aborder la collection Campana.

4. Ma gratitude va aussi à mes collègues de l'équipe, et plus particulièrement à A. Kauffmann-Samaras qui m'a généreusement fait partager sa familiarité avec les collections du Louvre.

d'une frise de masques. Un personnage féminin debout sur un globe, flanqué de deux candélabres et surmonté d'un *velum* porté par deux Amours, occupe le panneau central; celui-ci est surmonté de quatre caissons carrés décorés d'un Amour en vol inscrit dans un médaillon, et encadré de part et d'autre par deux caissons rectangulaires superposés, ornés respectivement d'une Victoire en vol en haut, d'un griffon en bas (**fig. 1**).

Le fragment est pris dans une gangue de plâtre et serré dans un cadre de bois qui empêche d'en observer la structure. Néanmoins, un examen attentif de la surface permet de discerner des différences dans le stuc, dont on peut distinguer deux qualités : l'un, poreux et granuleux, laissant voir les grains de la calcite qui furent associés au liant de chaux, présente toutes les caractéristiques du stuc antique; il n'est visible qu'en de rares endroits du panneau : principalement sur le troisième caisson supérieur, en partant de la gauche et, dans le panneau central, sur l'Amour de droite avec le tout début du *velum* qu'il tient (**fig. 2**). Le second stuc en revanche est visible partout ailleurs et sa pâte très homogène, produisant une surface excessivement lisse, désigne le matériau moderne, sans doute à base de plâtre, comme l'attestent les bulles repérées sur certains motifs; toutefois les lignes de fracture visibles en plusieurs endroits sont probablement l'indice de reprises du stuc sous-jacent qui a joué et provoqué ces cassures de surface, aggravées sans doute par le transport. Enfin, des raccommodages grossiers, effectués avec une troisième qualité de stuc, très proche du mastic, témoignent d'une seconde campagne de restauration postérieure à 1913 car le cliché de l'ouvrage de P. Gusman n'en porte pas la trace; sur ce document, on constate que l'Amour de gauche présentait le grain particulier du stuc antique, aujourd'hui masqué par la dernière restauration. Il s'agit donc bien d'un « replâtrage » au sens propre du terme, le stuc moderne ne faisant sur d'importantes parties que recouvrir et réparer le stuc antique[5]. Faute de pouvoir le radiographier, tentons de décrypter la structure du fragment en identifiant les modèles mis en œuvre.

La Vénus du panneau central (**fig. 3**)

L'élément central du panneau est une figure féminine, debout de face sur un globe, la tête de profil à droite, coiffée d'un chignon lâche, noué bas sur la nuque, d'où s'échappe une mèche retombant sur l'épaule. Un collier à grosse perle centrale, entourée de part et d'autre de deux perles plus petites, orne son cou. Elle est vêtue d'une tunique ceinturée sous la poitrine qui couvre le bras gauche en formant une manche, et d'un manteau dont un pan est tenu du bras droit levé à hauteur du visage, tandis que la main gauche baissée retient le drapé au centre sur les hanches; une sorte d'attache passe sur l'épaule droite nue pour rejoindre la ceinture.

5. Par comparaison, il semble que si la majorité des enduits peints (36 sur 46) de la collection Campana ont bien été abondamment repeints et complétés (jusqu'à moins de 10% de surface antique), aucun n'est un faux total; le support au moins est antique : A. Barbet, « À propos de la collection de peintures romaines du Louvre », *RA* (1978), p. 83-112 (spécialement p. 83-85). Précisons en outre que le stuc n'avait pas alors suffisamment de valeur marchande pour que la réalisation d'un faux intégral soit rentable.

Pour P. Gusman, il s'agit de Vénus, identification reprise par H. Mielsch qui reconnaît une Vénus *Genetrix*[6]. Cette dénomination, encore qu'elle recouvre plusieurs types[7], renvoie clairement ici à celui de l'Aphrodite de Fréjus, caractérisée par le geste du bras droit levé tenant le manteau[8]. Certains détails dénoncent sans conteste la restauration. La manche est probablement à lire comme l'effet mal compris d'un pan du manteau s'enroulant autour du bras jusqu'au poignet. L'attache retenant le manteau doit être la reprise grossière du fin bourrelet créé par le bord du chiton, parfois accentué au point de sembler de même nature que le cordon de la ceinture[9]. Le collier aussi est suspect, mais plus étrange encore est le geste du bras droit qui provient d'un autre type, celui de l'Aphrodite *Felix* nue retenant le manteau qui glisse sur ses hanches[10]. Il est vrai que les stucateurs ne reproduisent jamais exactement des types statuaires, et usent des mêmes libertés que les peintres dans la figuration des divinités : ainsi le bras droit levé de la Vénus de Fréjus, qui permet d'obtenir de beaux effets de drapés, se rencontre fréquemment dans les figures volantes qui ornent les parois campaniennes, où il est combiné avec le bras gauche portant un attribut ou même retenant l'autre pan du manteau[11] ; mais ce geste de pudeur est toujours celui d'une figure demi-nue et l'associer à un type vêtu traduit une manifeste incompréhension de sa signification. Cette anomalie ne se retrouve, à notre connaissance, que sur un seul exemplaire statuaire, une « Vénus » trouvée dans la Villa Hadriana, connue par un dessin de Clarac[12] et aujourd'hui perdue (**fig. 4**) ; on y voit, également associés, les deux gestes antinomiques des bras, un rendu semblable du drapé avec le pan du manteau enroulé sur le bras droit, et enfin, détail décisif, le même collier orne le cou[13]. Cette statue était le résultat d'une restauration intempestive qui n'avait pas échappé aux bons connaisseurs de l'époque : A. Maury, qui commente les dessins de Clarac dans l'édition du *Musée de sculpture antique et moderne* de 1850, soulignait avant nous les points qui la distinguent des types classiques ; de fait le bras

6. Gusman, *op. cit.* (n. 1) : « Ici Vénus ouvre son manteau ; elle est dévoilée par des Amours, qui, relevant un rideau, en forment un baldaquin » ; Mielsch, *op. cit.* (n. 2).

7. La création d'Arcésilaos pour le forum de César a été identifiée à un type vêtu, avec chiton recouvert d'un manteau dont un pan retombe sur le bras gauche ; la position des bras, souvent disparus, est moins assurée ; d'après les différentes répliques, le bras gauche baissé ne tient qu'exceptionnellement le *pallium*, tandis que le droit peut être levé pour tenir une couronne, une bandelette, ou encore l'enfant contre son épaule : M. Bieber, « Die Venus *Genetrix* des Arkesilaos », *MDAI(R)* 48 (1933), p. 261-276. De fait, on s'accorde généralement à penser que la statue dédiée par César, en tenue de matrone, portait son fils sur l'épaule, selon le schéma de Livie sur la base de Sorrente où la déesse retient l'enfant de la gauche levée et, de la droite baissée, le pan de son manteau ; lorsque Trajan redédie le temple, le type subit une modification, le bras droit levant un pan de la draperie au-dessus de l'épaule, tandis que le bras gauche tendu présente une pomme : C. Vermeule, *The cult images of imperial Rome* (1987), p. 65-66. Voir aussi A. L. Kuttner, *Dynasty and Empire in the age of Augustus. The case of the Boscoreale cups* (1995), p. 22-25.

8. A. Delivorrias, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Aphrodite », n° 225* (Louvre MA 525) ; c'est le type dit « Louvre-Naples » ; *ibid.*, n° 227* (Naples, MNA 5997) ; voir aussi *ibid.*, n° 235* (Copenhague, Glypt. Ny Carlsberg 495), n° 237* (Louvre, MYR 28).

9. C'est le cas pour la Vénus de Mantoue : *ibid.*, n° 248*.

10. *Ibid.*, n°s 696-706.

11. Voir p. ex. à Pompéi la voûte du vestibule de l'apodyterium masculin des Thermes de Stabies (Mielsch, *op. cit.* [n. 2], p. 143-144, K 54b, pl. 51,1-2) ou bien encore la tombe de Vestorius Priscus (Mielsch, *op. cit.*, p. 139, K 50, pl. 45,1-2).

12. F. de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne* (1850), IV, p. 41, n° 1449C, pl. 632C.

13. La forme en croissant de lune des perles du collier de la Vénus de Clarac se laisse seulement deviner sur le stuc du Louvre, du fait de la grossièreté de rendu du stuc moderne.

droit qui lève le pan du voile était entièrement moderne, et le bras gauche restauré depuis le milieu du biceps. Lorsque Clarac la dessina, elle se trouvait dans la collection Vescovali dispersée depuis et avait connu divers avatars[14] qui donnent un aperçu intéressant des libertés que l'on prenait alors avec les vestiges antiques[15]; en conclusion, elle présente une si parfaite ressemblance avec le stuc Campana qu'il n'est pas téméraire de penser qu'elle lui a servi de modèle, dans des conditions sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

Si l'aspect original du personnage féminin central reste problématique, il est clair en revanche que sa restauration en Vénus a été inspirée par la présence des Amours volant de part et d'autre de la déesse, motif dont l'authenticité, nous l'avons vu, est assurée. Ce voile gonflé de divinité *velificans*, associé à l'attribut du globe, amène le rédacteur du catalogue Campana à identifier une Venus *Caelestis*[16], transposition latine de l'Aphrodite *Ourania*, hypostase céleste de la déesse qui gouverne les airs[17]; toutefois l'existence d'un type iconographique à époque romaine n'est pas assurée. On l'a reconnue sur le côté Est de l'Ara Pacis dans la divinité montée sur un cygne[18], bien différente de notre Vénus non pas emportée dans les airs, mais seulement juchée sur un globe; or ce dernier, emblème de la sphère céleste, peut figurer sous le pied d'Auguste[19], d'une Victoire, entre les pattes du capricorne, sous le buste de Livie durant les règnes d'Auguste et de Tibère[20] mais il n'apparaît jamais associé à Vénus. Par ailleurs, cette mise en scène de la *velificatio* est suspecte; habituellement, la divinité tient elle-même les pans du voile gonflé au-dessus de sa tête, tandis que les Amours l'entourent, debout ou en vol, parfois avec ses attributs[21]. C'est la Vénus marine dont ils portent, exceptionnellement,

14. J. Räder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, *Europäische Hochschulschriften*, 38 (1983), p. 163, III 63. Elle est illustrée chez Gusman, *op. cit.* (n. 1), p. 294, fig. 526, mais d'après un dessin de Penna, publié en 1836, où elle apparaît restaurée en Flora, bras droit baissé; c'est donc probablement chez Vescovali qu'elle acquit l'apparence de Vénus que nous lui connaissons par Clarac.

15. De fait, on aurait pensé leur faire insulte en les présentant dans leur état fragmentaire; d'accord sur le principe, Clarac demande seulement, par souci scientifique, que l'on distingue nettement les restaurations des parties authentiques : Clarac, *op. cit.* (1841), I, p. XVII-XVIII.

16. *Cataloghi del Museo Campana* (1858?), catalogo della classe VI (Pitture etrusche, greche e romane), p. 6, n° 29.

17. Cf. Eur. *fr.* 781, 15-17 Nauck[2].

18. R. Turcan, *L'art romain dans l'histoire* (1995), p. 100, fig. 115; on a reconnu, dans cette composition mythico-allégorique, les trois Vénus – au centre Vénus *Genetrix* entourée de Vénus *Ourania* (*velificans* et montée sur un cygne) et Vénus *Pelagia* (*velificans* et montée sur un monstre marin) : G. K. Galinski, *Aeneas, Sicily and Rome* (1969), p. 191-241. Ces trois aspects de Vénus sont honorés à Cnide d'après Pausanias (I 1,3); voir aussi Ovide, *Fast.* IV 93.

19. Sur le relief dynastique de Ravenne (2e quart du Ier s. ap. J.-C.), Auguste a un pied sur la sphère céleste que couronne le zodiaque; il est accompagné d'une Vénus *Genetrix*, avec Éros sur l'épaule : Turcan, *op. cit.* (n. 18), p. 130, fig. 160.

20. P. Arnaud, « L'image du globe dans le monde romain. Science, iconographie, symbolique », *MEFRA* 96 (1984), p. 53-116. On trouve encore le globe sous le trône de Veiovis, assis entre Héraclès et Neptune sur un relief de Rome, conservé au Musée du Vatican (Mielsch, *op. cit.* [n. 2], p. 160, K 88,2); il apparaît fréquemment par la suite dans l'iconographie moderne : citons une nymphe drapée, le pied droit posé sur une sphère, conservée au Louvre et provenant des Jardins de Versailles, probable statue à l'antique qui illustre la diffusion du schéma dont s'est inspiré le restaurateur : *Musée du Louvre. Catalogue sommaire des marbres antiques* (1896), p. 55, n° 868.

21. E. Schmidt, *LIMC* VIII (1997), s.v. « Venus », n° 292-300; 308-309; 321-323. Citons encore le plafond du cubiculum [2] de la maison de Casca Longus (I 6,11) à Pompéi, peint et stuqué sous Claude, où une Vénus *velificans*, nue, en vol, est flanquée de deux Amours, l'un tenu par la main, l'autre s'envolant (Mielsch,

le voile[22], transfert évident du port de la coquille dans le schéma affronté qui leur est habituel. Enfin, dernière anomalie : c'est toujours le manteau de la déesse qui est *velificans*, or la Vénus du Louvre tient déjà le sien sur les hanches, ce qui suffit à dénoncer l'ajout moderne. Notons enfin que le voile, accroché en son centre, forme un triangle et non pas le classique demi-cercle de la *velificatio* (**fig. 5**) ; même si la partie supérieure est refaite, l'extrémité des pans, conservée, retombe en arc de cercle comme un rideau, ou l'encarpe d'une guirlande que les Amours tiennent pour dévoiler ou encadrer le personnage. En conclusion, Vénus et Amours sont ici associés de façon totalement artificielle, combinant des motifs hétérogènes pour former une composition disparate.

Les deux candélabres qui encadrent la déesse ne sont pas moins suspects. Ce type, avec base à quatre faces convexes reposant sur des pieds léonins, est bien figuré sur des reliefs[23], mais le pied anthropomorphe, constitué d'un couple enlacé, n'est pas attesté[24]. Est-ce Amour et Psyché, ou deux Amours luttant ? L'enlacement, bras aux épaules, suggère le couple amoureux, ainsi que la position de face du personnage de gauche, de toute évidence féminin ; mais le personnage de droite, masculin, penché en avant, a plutôt la position du lutteur[25]. De fait leur modelé manque de précision, car ils sont obtenus par le moyen d'un moule grossier – on retrouve de chaque côté une bulle, sensiblement au même endroit – alors que les éléments figurés sont habituellement modelés à la spatule ; le motif, mal compris par le restaurateur, résulte sans doute de la contamination des deux scènes.

Les caissons

Le compartimentage du panneau offre une riche ornementation dont l'authenticité est assurée par le fragment conservé dans la partie supérieure (**fig. 2** et **6**). Une double moulure de godrons dessine le cadre extérieur ; chaque caisson est formé d'une baguette suivie d'un bandeau lisse bordé d'une rangée de languettes délimitant, pour la rangée supérieure, un carré dans lequel est inscrit un médaillon dont le contour est seulement souligné par la différence de niveau : il est légèrement creusé dans le fond ; un simple cadre, obtenu par la même technique, délimite un rectangle, qui remplace les médaillons

op.cit. [n. 2], p. 123, K21 ; *LIMC* VIII, *s.v.* « Venus », n° 324) ; on y a vu Vénus, étoile du soir (*stella Veneris*) flanquée d'Hesperus, et de Phosphorus : *EAA, Pompei. Pitture e Mosaici* I 1 (1990), p. 386-390, n^{os} 43-44. 47. Voir aussi une peinture au Musée de Naples (inv. 9521) où deux Amours volent de part et d'autre de Mars et de Vénus qui tient son voile du bras droit levé : *Pompeji. Leben und Kunst in den Vesuvstädten*, cat. expos. Essen (1973), p. 192, n° 268 fig.

22. C'est une peinture disparue de la tombe Corsini à Rome qui offre le schéma le plus proche, du moins pour les Amours : *LIMC* VIII, *s.v.* « Venus », n° 311* et dessin ; sur une peinture de Pompéi VII 4, 31-51, les Amours apparaissent à mi-corps derrière le voile qui nimbe la déesse : *LIMC* VIII, *s.v.* « Venus », n° 318* ; *EAA, Pompei. Pitture e Mosaici* VI (1996), I 1, p. 1013-1014, n^{os} 23-24 fig.

23. H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber* (1985), pl. I,3 ; II,5. Nombreux parallèles dans les reliefs de terre cuite où le motif présente les trois bobèches et la flamme : H. von Rhoden, H. Winnefeld, *Die antike Terrakotten IV. Architektonische Tonreliefs der Kaiserzeit* (1911) p. 1, pl. VI,1. IX. XXI,1 ; p. 2, pl. CV,2. CXI,1.

24. Voir A. Testa, *Candelabri e thymiateria. Monumenti, Musei et gallerie Pontificie, Museo Gregoriano Profano* (1989).

25. Voir *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Psyche » ; je remercie N. Icard, auteur de l'article, des précisions qu'elle m'a apportées oralement.

pour les caissons latéraux. L'encadrement de languettes montre en plusieurs endroits des traces de dorure, à l'exception des quelques fragments indiscutablement authentiques. Or des analyses effectuées sur un autre caisson stuqué de la collection Campana du Louvre (inv. P 81) ont fait apparaître une dorure moderne à base de cuivre et de zinc[26]. On fera l'hypothèse que la même technique a été mise en œuvre ici : c'est peut-être une restauration, réalisée sur la foi de quelques infimes traces lisibles à l'époque de la découverte, ou alors un rajout gratuit, destiné à donner plus de prix au panneau.

Chaque médaillon inscrit est orné d'un Amour, mais un seul est totalement original (**fig. 2** et **6**) : de profil à droite, voile flottant, il tient devant lui un tambourin; la draperie est incisée dans le fond, entre ses jambes et devant, détail qui le distingue de ses voisins refaits dans la même posture, avec une esquisse de crotale dans la main intérieure; le premier Amour à gauche est seulement restauré, et le rameau qu'il tient pourrait être authentique. Ces Amours en vol au centre de caissons, tenant des attributs à connotation dionysiaque, constituent un motif favori du décor de stuc, attesté dès l'époque augustéenne, et devenu banal à partir de Néron.

Les caissons latéraux supérieurs sont ornés d'une Victoire en vol. Buste de face, tête tournée vers l'intérieur, jambe extérieure soulevée, chacune est vêtue d'une longue tunique à *apoptygma*, laissant l'épaule et le sein intérieurs découverts; elle tient la palme du bras intérieur tendu, tandis que l'autre lève au-dessus de la tête le pan d'une draperie qui disparaît derrière les ailes déployées. Ce schéma est attesté sur les monnaies du début de l'Empire[27], mais la divinité est montée sur un globe et le bras levé tient plutôt la couronne, jamais un voile. Or ce geste, qui n'est pas courant pour les Victoires[28], est celui des grandes figures ailées peintes sur la voûte de la tombe de Pomponius Hylas qui fut, coïncidence significative, découverte en 1831 par le marquis Campana[29] et reconstituée dans son musée[30]. Les deux Victoires de stuc ont été moulées, comme le prouvent les bulles pareillement situées dans le stuc; ce point confirme la restauration moderne que l'iconographie composite laissait déjà soupçonner.

Nous arrivons à la même conclusion pour les deux caissons inférieurs, ornés en leur centre d'un Griffon assis de profil, tourné vers le centre, avec deux ailes coquillées, queue en tire-bouchon, tête léonine et crête à boules pour celui de gauche, vestige de profil de rapace pour celui de droite, peut-être pourvu d'une esquisse de corne, absente sur l'exemplaire de gauche[31]. Le type le plus proche est celui illustré sur les reliefs de terre cuite figurant des Griffons abreuvés par des Arimaspes, mais où est habituellement figurée une seule aile. Sur un exemplaire seulement, les deux ailes coquillées sont représentées : il appartient à la collection Campana dont on sait combien elle comporte

26. A. Barbet, « L'emploi de la feuille d'or dans la peinture murale romaine », *in Φυσικοχημικές μέθοδοι διερεύνησης των Έργων Τέχνης* (1983), p. 266, 273-275, fig. 5; 9.

27. T. Hölscher, *Victoria romana* (1967), p. 180, pl. I,1; I,3; Kuttner, *op. cit.* (n. 7), fig. 20 : denier de 29/38 av. J.-C.

28. R. Vollkommer, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Victoria » n'en recense pas d'exemple.

29. G. P. Campana, *Di due sepolcri romani del secolo di Augusto scoperti presso la tomba degli Scipioni* (1852), pl. III, détail pl. IV.

30. G. Nadalini, « La villa-musée du marquis Campana à Rome au milieu du XIX^e^ s. », *JS* (1996), p. 442-447, fig. 19.

31. Pour la typologie des Griffons, voir Ch. Delplace, *Le Griffon de l'archaïsme à l'époque impériale. Étude iconographique et essai d'interprétation symbolique* (1980).

de faux et de surmoulages[32]. Là encore la source d'inspiration du restaurateur est patente; en outre, les Griffons de stuc sont en général plus proches des modèles de la peinture murale : en vol, ou debout; assis, ils n'apparaissent pas en motif isolé, mais affrontés deux à deux, dans des frises étroitement inspirées de modèles architecturaux[33].

Les corniches supérieure et inférieure

Il s'agit de toute évidence d'un rajout intégral; la corniche inférieure est absurde sur le plan architectural, que l'on considère le panneau comme un plafond ou une paroi; il s'agissait simplement pour le restaurateur de « finir » proprement l'objet en l'encadrant à la manière d'un tableau; quant à la corniche supérieure, elle n'est pas vraisemblable sur le plan iconographique, avec sa frise de Gorgoneia alternant avec des masques à barbe bifide, séparés par des palmettes; en effet, les motifs des corniches de stuc, obtenus à partir de moules, sont bien répertoriés pour le corpus italien : ils n'incluent que très exceptionnellement des motifs figurés, et aucun de ce type; il en est de même pour les masques de la bordure inférieure; en revanche, ce modèle est attesté sur les reliefs de terre cuite où probablement le restaurateur a, là encore, puisé ses modèles[34]. Il n'est d'ailleurs pas sûr que ces deux bordures supérieure et inférieure aient prétendu à l'authenticité puisqu'elles n'empêchent pas le rédacteur du catalogue Campana d'identifier un plafond.

La composition

La partie inférieure du panneau ne laisse pas deviner le schéma, à la différence de la partie supérieure où la rangée de caissons peut être tenue pour sûre; nous avons vu que le troisième en partant de la gauche est suffisamment conservé pour garantir l'authenticité du module. Ce schéma d'ensemble, attesté sur les voûtes dès 40 av. J.-C, consiste en un quadrillage fondé sur une unité de base qui permet, par multiplication, de générer des panneaux de tailles diverses; ainsi, la largeur du panneau central est égale à deux caissons, de 33 cm de côté; et si sa hauteur ne correspond pas à un multiple de ce nombre, c'est que le relief a été tronqué dans ce sens. Ajoutons que pour restituer le schéma symétrique, qui est de règle dans la composition des voûtes, il nous faudrait supposer verticalement, après le petit caisson rectangulaire des Griffons, un autre panneau de même module que celui des Victoires, mais cela ne nous permet pas de retomber

32. G. P. Campana, *Antiche opere in plastica della collezione del Cav. Gio. Pietro Campana* (1842), pl. LXXIX; Delplace, *op. cit.* (n. 31), p. 261. Pour les Griffons représentés seuls sur des côtés de sarcophages et d'autels, voir Delplace, *op. cit.* (n. 31), p. 309-322.

33. L'apodyterium des thermes du Forum à Pompéi en offre un exemple caractéristique : Mielsch, *op. cit.* (n. 2), p. 136, K 46a, pl. 38,2.

34. Voir p. ex. Campana, *op. cit.* (n. 32), p. 59-61, pl. XIII (Gorgoneia alternant avec des palmettes dans la frise supérieure, bucranes et patères dans la frise inférieure) et pl. LIV (frise de masques bacchiques ornant un vase à fond peint et relief doré).

sur un multiple du module de base[35]. Toutefois, l'authenticité de la partie inférieure du panneau est plus que douteuse : il serait plus conforme aux règles habituelles de la composition que le caisson aux griffons soit carré, et de mêmes dimensions que les caissons supérieurs ; mais même dans ce cas, nous ne retrouvons pas une composition symétrique[36].

C'est pourquoi une autre hypothèse nous semble préférable. Une ligne de fracture horizontale, très nette, traverse le bas du panneau sur toute sa largeur, approximativement au niveau des pieds de la déesse (**fig. 2**) ; cette zone de faiblesse pourrait bien correspondre à la jonction entre le fragment partiellement antique, et l'ajout entièrement moderne de la partie inférieure ; or, ainsi limité, le panneau central atteint une hauteur de 66 cm, ce qui laisse exactement la place de deux caissons carrés de 33 cm de côté, l'unité de base. Nous obtiendrions, dans ce cas, un schéma parfaitement symétrique de caissons carrés, encadrant un panneau central dont la hauteur serait égale à la largeur. Mais comme une telle composition, satisfaisante à l'œil pour un plafond, l'est moins pour une lecture verticale, nous suspectons le restaurateur d'avoir préféré un découpage moins uniforme qui mettait davantage en valeur le panneau central. Ce panneau, toutefois, était-il réellement « central » ? Nous n'avons affaire qu'à un fragment et, faute de connaître les dimensions de la pièce, toute tentative de retrouver l'ensemble de la composition est probablement illusoire.

Enfin, il faut noter que rien ne garantit l'enchaînement des caissons avec le panneau central : si les Amours portant le *velum* sont bien authentiques, le raccord avec la zone supérieure est noyé dans le mortier moderne, de sorte que le collage n'est pas réellement observable. N'aurait-on pas affaire à un montage intégrant des fragments de deux provenances ? On peut supposer, par exemple, que les candélabres gardent le souvenir d'un édicule abritant le personnage central, que les Amours seraient occupés à orner, selon un schéma attesté dans le décor de stuc[37] ; mais il s'agit d'un motif destiné à être lu verticalement et qui proviendrait alors, non d'un plafond, mais plutôt de la lunette d'une voûte ; trouvés ensemble, ces fragments de voûte et de lunette auraient été réunis dans un unique panneau. Toutefois, si ce type de montage est attesté dans les collections Campana, les indices sont ici trop minces pour permettre de pousser plus avant l'hypothèse.

Datation et provenance

Peut-on risquer enfin une datation à partir du petit nombre d'éléments réellement authentiques ? Les godrons n'apparaissent guère pour orner les moulures des caissons

35. Soit 47 cm (H. panneau avec Victoire) + 27 cm (H. panneau avec Griffon) + 47 cm (H. panneau restitué au module Victoire) = 121 cm ; il manque encore 11 cm pour retrouver un multiple de l'élément de base (33 cm x 4 = 132 cm).

36. Soit 47 cm (H. panneau avec Victoire) + 33 cm (H. panneau avec Griffon restitué au module de base) + 47 cm (H. panneau restitué au module Victoire) = 127 cm ; il manque 5 cm pour arriver à 132 cm (33 cm x 4), ce qui est une variation importante sur une si petite longueur, même si le déplacement des gabarits qui servent à mouler les caissons entraîne invariablement des irrégularités.

37. Citons la lunette de l'apodyterium des thermes de Stabies à Pompéi, où c'est un Amour adolescent qui tient l'extrémité, non d'un velum, mais de la bandelette qui lie la guirlande dont il orne l'édicule (Mielsch, *op. cit.* [n. 2], p. 144, K 54cVII, pl. 54,2) ; schéma voisin dans le grand hypogée de S. Vito à Pouzzoles (lunette de la paroi Est : R. Ling, « The San Vito tomb at Pozzuoli », *PBSR* 38 [1970], p. 162, pl. XL), daté de Vespasien ; d'autres exemples, malheureusement fragmentaires, d'Amours en vol tenant l'extrémité d'une guirlande ou d'une bandelette ne nous permettent pas de restituer l'ensemble de la scène.

avant Tibère, si l'on adopte cette date haute pour l'hypogée de la Porte Majeure, qui en offre l'un des premiers exemples. Quant au procédé d'inscription du médaillon dans le fond par une simple dépression en place d'une moulure, c'est un procédé assez rare attesté sur une voûte du Palatin malheureusement non localisée[38], et pour des octogones et carrés sur la pointe dans un hypogée de Pouzzoles daté de Vespasien[39]. Nous avons vu que les Amours en vol deviennent un poncif à partir de Néron ; ils occupent des caissons ornés de godrons sur la voûte du cryptoportique de la Domus Transitoria sur le Palatin, qui offre un parallèle assez proche[40]. Les voûtes de la Domus Tiberiana, datées de Domitien, font également un large usage des godrons, mais les encadrements de caissons sont presque systématiquement enrichis de modillons[41]. Toutefois, dans la mesure où nous ignorons tout du décor dont provient le fragment – type de bâtiment, nature et dimensions de la pièce, localisation – la pertinence des comparaisons est limitée[42]. Nous ne pouvons proposer qu'une fourchette assez large : ce stuc est à coup sûr postérieur à Auguste[43], et une datation entre le règne de Néron et celui de Domitien est vraisemblable, mais largement hypothétique.

Mentionné dans les *Cataloghi del Museo Campana* parmi les peintures romaines, le stuc du Louvre est donné comme provenant d'une pièce du « palais impérial du Palatin où il a été trouvé »[44]. Peut-on vérifier cette affirmation, voire la préciser en localisant une zone derrière cette appellation générique qui couvre sans distinction tous les vestiges du Palatin ?

Durant l'été 1857, soit un an avant la sortie probable du catalogue, le Marquis a obtenu une autorisation ministérielle pour fouiller, « lungo la via chiusa su Palatino fra la già Villa Mills e l'Orto di S. Bonaventura »[45] ; les bouleversements survenus dans le secteur rendent difficile la localisation exacte de la fouille, qui est à situer au Sud-Est de la Vigna Barberini à laquelle le couvent de S. Bonaventura était adjacent[46] ; Campana devait se trouver là sur les vestiges de la Domus Augustana[47], mais il n'aboutit pas à

38. E. Wadsworth, *MAAR* [1924], p. 58, pl. XV,2 ; Mielsch, *op. cit.* (n. 2), p. 160, K 87.

39. Mielsch, *op. cit.* (n. 2), p. 148, K 58 III, pl. 57,2 ; 58,1.

40. Wadsworth, *loc. cit.* (n. 38), p. 44-45, pl. 111,1-2 ; Mielsch, *op. cit.* (n. 2), p. 126, K 31a.

41. Mielsch, *op. cit.* (n. 2), p. 159-160, K 86 (avec bibliographie) ; M. A. Tomei, « La Domus Tiberiana dagli scavi ottocenteschi alle indagini recenti », *MDAI(R)* 103 (1996), p. 192-200, pl. 54, 59-60, 62-63, 66-67.

42. De même renonçons-nous aux études stylistiques du modelé qui n'offre pas de garantie chronologique.

43. La datation augustéenne était proposée par Gusman, *op. cit.* (n. 1).

44. Voir *supra*, n. 16.

45. M. Royo, « Topographie ancienne et fouilles sur la *Vigna Barberini* (XIX^e siècle - début du XX^e siècle) », *MEFRA* 98 (1986), p. 741.

46. Les fouilles en cours sur la Vigna Barberini n'intéressent pas directement cette zone ; de façon plus large, elles ont mis en évidence une domus julio-claudienne, détruite sans doute par des secousses sismiques ; la zone remblayée, entre Néron et Domitien, est réaménagée en jardin sous Domitien ; restructuré sous Hadrien, ce jardin fut en usage jusqu'à la construction du temple sévérien : F. Villedieu, « Constructions impériales mises au jour à l'angle Nord-Est du Palatin : résultat des fouilles de l'EFR sur le site de la Vigna Barberini », *CRAI* (1995), p. 719-736 ; le sondage A7, le plus proche de notre zone, n'a pas encore fourni d'informations : *Ead.*, *MEFRA* 108 (1996), p. 423-424. Le secteur D, qui intéresse le côté oriental de l'angle Sud-Est de la Vigna, a dégagé le mur de façade de la domus Flavia : H. Broise, Y. Thébert, *MEFRA* 109 (1997), p. 436-439. C'est également à la domus Flavia qu'appartient le grand hémicycle mis en évidence au centre de la terrasse : J.-P. Morel, « Stratigraphie et histoire sur le Palatin : la zone centrale de la Vigne Barberini », *CRAI* (1996), p. 173-206.

47. Françoise Villedieu nous a guidée dans nos recherches sur la topographie inextricable du Palatin : qu'elle en soit ici remerciée.

la mise au jour des murs du palais impérial, et les trouvailles enregistrées se réduisent à deux fragments de colonne. Le stuc ne peut donc provenir de cette fouille, placée sous le contrôle de Visconti, et fut très probablement acquis sur le marché. Rappelons que le marquis Campana constitue sa collection de 1832 à 1857, en partie grâce à ses fouilles, mais surtout en faisant appel aux antiquaires de Rome, ou étrangers[48]; comme il ne tenait aucun registre, on ignore généralement la provenance des pièces et les modalités de leur acquisition[49]. Le négoce des antiquités était licite mais contrôlé puisqu'il excluait les fouilles clandestines. Or, antérieurement à 1858, on compte peu de fouilles « officielles » sur le Palatin. Les découvertes spectaculaires – pavements en albâtre oriental, fragments de statues et de bustes – opérées lors de la fondation de S. Bonaventura en 1676, sur un terrain encombré de vestiges antiques apparents ou souterrains qu'il fallut démolir, étaient sans doute connues de Campana et expliquent peut-être son intérêt pour le secteur[50]. Plus largement toute la zone de la Vigna Barberini fut sporadiquement fouillée au cours des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles sans qu'on en connaisse les résultats, parfois mentionnés, mais de manière très vague. Les renseignements les plus précis concernent la période où opéra le cardinal Francesco Barberini, grand collectionneur, car il notait ses acquisitions auprès des Capranica auxquels les Barberini achetèrent la Vigna en 1631[51]; toutefois, le dépouillement des explorations et découvertes mentionnées sur le site depuis le XVIII^e^ s. ne nous a pas permis de rattacher notre fragment à une découverte enregistrée, ni même à une zone précise. De même, la fouille exécutée en 1829, entre l'arc de Constantin et l'arc de Titus (partie Nord de la Vigna Barberini), afin de dégager une portion inconnue du palais impérial, livra un certain nombre de pièces, mais aucun vestige susceptible d'être mis en rapport avec le stuc[52]. La mise au jour, à l'angle Nord de la terrasse, de pièces souterraines ouvrant sur la montée de S. Bonaventure[53], ne peut avoir donné lieu à des découvertes d'enduit[54]. Quant au secteur de la Domus Tiberiana et des Jardins Farnèse, les fouilles ne commencent réellement qu'en 1861[55] et le stuc n'est pas mentionné dans les découvertes plus anciennes[56]. Mais il est certain que

48. Sur les collections Campana, voir G. NADALINI, « Le Musée Campana : origine et formation des collections. L'organisation du Musée et le problème de la restauration », *in* A.-F. LAURENS, K. POMIAN (éd.) *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18^e^ et 19^e^ siècles* (1992), p. 113-121, plus spécialement p. 116-117; *Id.*, « De Rome au Louvre, les avatars du Musée Campana entre 1857 et 1862 », *Histoire de l'Art* 21/22 (1993), p. 47-58.

49. S. REINACH, « Esquisse d'une histoire de la collection Campana », *RA* (1904), p. 190.

50. M. H. SMITH, « Le Palatin dans les archives Barberini (XV^e^ siècle- début du XIX^e^ siècle) » *in La Vigna Barberini* I. *Histoire d'un site. Étude des sources et de la topographie* (*Roma antica*, 3, EFR, SAR) (1997), p. 151. 165.

51. *Ibid.*, p. 163-165.

52. ROYO, *loc. cit.* (n. 45), p. 728-729; les découvertes furent peu spectaculaires : colonne de granit, éléments de placage en marbre, fragments d'inscriptions funéraires.

53. ROYO, *loc. cit.* (n. 45), p. 713-714; *Id.*, « L'exploration archéologique de la Vigna Barberini aux XIX^e^ et XX^e^ siècles », *in La Vigna Barberini*, *op. cit.* (n. 50), p. 179-181.

54. Information orale de F. Villedieu.

55. TOMEI, *loc. cit.* (n. 41), p. 165-200; *Ead.*, « Gli scavi de Pietro Rosa per Napoléon III (1861-1870) », *in Gli Orti Farnesiani sul Palatino* (*Roma antica*, 2, EFR, SAR) (1990), p. 61-107. Voir aussi : *Ead.*, « *Domus* oppure *lupanar?* I materiali dello scavo Boni della "casa repubblicana" a ovest dell'arco di Tito », *MEFRA* 107 (1995), p. 549-619.

56. O. MICHEL, « Les fouilles Farnèse dans les jardins du Palatin; quelques documents inédits », *in Gli Orti Farnesiani*, *op. cit.* (n. 55), p. 187-223.

le Palatin fut, tout au long des siècles, siège d'explorations clandestines, comme l'attestent les nombreux *cuniculi* qui le traversent[57]. Nous avons vu qu'une voûte, dont est conservée un cliché ancien, n'a toujours pas pu être localisée[58]; tout récemment encore, a été publiée une pièce dégagée au siècle dernier par Rosa, dont le décor, peint et stuqué, avait jusque là échappé aux archéologues[59]. On ne peut exclure enfin que le prestige du Palatin impérial explique la provenance, inventée pour donner du prix à l'objet. D'autres enduits de la collection Campana prétendent à la même origine, en particulier deux têtes de Gorgones, ornant chacune un médaillon inscrit dans un panneau stuqué carré[60], qui rappellent le décor d'une pièce du nymphée de la Domus Transitoria, fouillée dans les années 1720 à l'instigation du Duc de Parme[61]. Sans pouvoir leur être rattachés précisément, les deux médaillons Campana en sont suffisamment proches par l'esprit et certains motifs, comme les arabesques, pour qu'on puisse faire l'hypothèse qu'ils proviennent également de la Domus Transitoria dont les fouilles clandestines alimentaient le négoce des Antiquités. C'est peut-être l'indice que Campana avait la possibilité, même si l'on ignore par quel canal, de s'approvisionner sur le Palatin.

Le type statuaire qui a inspiré la restauration peut-il fournir un indice ? On a vu qu'il s'agit d'un exemplaire très refait de la collection Vescovali; la statue serait-elle, à un moment donné, entrée dans les collections de Campana, où elle aurait servi de modèle au restaurateur du stuc[62] ? Rien ne permet de le supposer; en revanche, il est clair que le restaurateur connaissait cette Vénus; il est tentant d'y voir une « signature », indiquant la provenance du stuc qui aurait pu être acheté par Campana à Vescovali[63]; ce dernier, négociant en antiquités et archéologue, est d'ailleurs présenté parfois comme sculpteur[64], ce qui en dit long sur la confusion des genres à l'époque. Cette transaction est certes hypothétique, mais nous tenons du moins la preuve indéniable d'un rapport marchand entre les deux hommes puisqu'une statue d'Amour bandant son arc, exhumée par Vescovali dans des fouilles qu'il fit sur le Palatin, et que le Musée Pontifical refusa d'acheter, entrera au Louvre avec la collection Campana[65]. Trouvé via dei Cerchi, donc

57. Voir P. Pensabene, « Testimonianze di scavo del XVIII e del XIX secolo sul Palatino », *in Gli Orti Farnesiani, op. cit.* (n. 55), p. 17-60 et plus spécialement p. 33, n. 21.

58. Voir *supra*, n. 38.

59. Tomei, *loc. cit.* (n. 41), p. 193-195, pl. 59-60 (pièce 10).

60. Tran Tam Tinh, *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du musée du Louvre* (1974), p. 79-80, n° 56-57, fig. 66-67; la datation proposée – 1re moitié du IIe s. – n'est pas justifiée.

61. Plusieurs de ces *tondi* furent prélevés et partirent sur le marché de l'art, comme l'attestent les empreintes de prélèvements dans la pièce A2, et des dessins conservés qui ne correspondent à aucun décor *in situ* : F. L. Bastet, « Domus Transitoria, I », *BABesch* 46 (1971), p. 146-156, fig. 7-9.

62. Le plus connu est Enrico Penelli, qui suivra les collections Campana à Paris où il deviendra plus tard restaurateur officiel des musées impériaux. Ses restaurations étaient à la limite du faux : S. Reinach, « Esquisse d'une histoire de la collection Campana », *RA* (1904), p. 188. Mais d'autres encore ont travaillé pour lui à Rome, en particulier P. Gnaccarini, renommé pour une pâte qui servait à masquer les restaurations du marbre : G. Q. Giglioli, *Il Museo Campana e le sue vicende*, *Studi Romani* 3 (1955), I, p. 297; Nadalini, *loc. cit.* (n. 48), p. 118-120.

63. On sait que Campana acquit des collections et des fragments de collections auprès d'autres amateurs d'antiquités : H. D'Escamps, *Galerie des marbres antiques du musée Campana à Rome*[2] (1868), p. V; voir aussi Nadalini, *loc. cit.* (n. 48), p. 116-117.

64. Dans la table des matières de Clarac, *loc. cit.* (n. 12), III (1850), p. 318 : « des ateliers du sculpteur Vescovali ».

65. Nous avons trouvé cette information dans : T. Ceccarini, A. Uncini, « Antiquari a Roma nel primo Ottocento : Ignazio e Luigi Vescovali », *BMonMusPont* 10 (1990), p. 142, n. 106.

sur la façade du Palatin donnant sur le Circus Maximus, il est donné dans les registres comme provenant des ruines du palais Impérial[66]. Le stuc fut sans doute remanié ensuite par un restaurateur de Campana, comme l'indique l'iconographie très inspirée des terres cuites de la collection.

On peut enfin s'interroger sur la place de cette œuvre dans la collection Campana. Rappelons que cette dernière était répartie, au moment de la saisie, entre la villa du Caelius, pour les plus belles pièces, la maison sur le Corso, des entrepôts via Margutta, vicolo del Borghetto, et enfin dans un palazzo de la via dei Giubonari[67]. Il semble que le stuc était présenté avec les plus belles peintures dans le Musée du Caelius puisqu'il est coché sur le catalogue qui servit à l'inventaire au moment de la cession et qu'il a été renuméroté à cette occasion[68]; Campana lui accordait donc un certain prix, ce qui correspond bien à son goût pour des langages décoratifs alors considérés comme mineurs. Il avait déjà manifesté son intérêt pour le sujet dans la publication de ses terres cuites, rappelant que le stuc aussi peut rendre le relief[69]. On a vu qu'il découvrit et fouilla la tombe de Pomponius Hylas dont, fait significatif, il assura lui-même la publication; il y fait l'éloge des stucs, connus surtout à cette époque par la Domus Aurea et qui, affirme-t-il, ennoblissent tant d'autres monuments romains, thermaux et funéraires[70]. En cela, il se montrait assurément un précurseur.

Nicole Blanc.

66. W. Fröhner, *Notices de sculpture antique du Musée National du Louvre* (1874), I, p. 313, fig. 27. L'indication est trop vague pour qu'on puisse localiser le secteur qui pourrait avoir appartenu au complexe sévérien où des peintures ont d'ailleurs été trouvées au siècle dernier : I. Iacopi, M. A. Tomei, « Indagini al complesso severiano sul Palatino », *ArchLaz* 9 (1988), p. 69-76.

67. M. Pianazza, « Giovan Pietro Campana, collezionista, archeologo, banchiere e il suo legame con Firenze », *MKuHistFlorenz* 37 (1993), p. 433-474 (n. 44).

68. Cet exemplaire, auquel est adjoint le manuscrit de la *consegna*, est conservé dans la bibliothèque de l'Institut archéologique allemand de Rome (cote P 3405, in 4°); l'ancien numéro 29 est remplacé par le numéro 36, de manière à fournir une numérotation continue des objets; on le vérifie aujourd'hui encore sur le stuc lui-même : la nouvelle étiquette portant le nombre 36, apposée au bas du panneau, n'a pas recouvert totalement la précédente dont la partie supérieure déborde légèrement. À noter que neuf autres peintures se trouvaient dans la casa del Corso.

69. Campana, *op. cit.* (n. 32), p. 22-23.

70. Campana, *op. cit.* (n. 29), p. 14.

Fig. 1. — Relief de stuc de la collection Campana. Paris, Louvre Cp 6354. État actuel (photo Musée).

Fig. 2. — Relief de stuc de la collection Campana. Paris, Louvre Cp 6354. Relevé des zones où le stuc antique est visible (relevé N. Blanc, dessin C. Allag).

Fig. 3. — Relief de stuc de la collection Campana. Paris, Louvre Cp 6354. Panneau central (photo N. Blanc).

Fig. 4. — La Vénus de la collection Vescovali (d'après CLARAC).

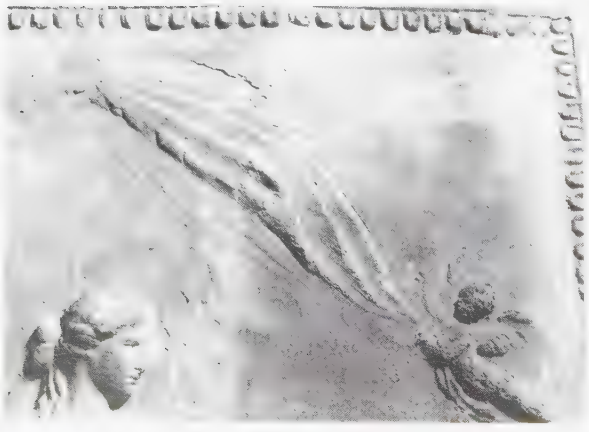


Fig. 5. — Relief de stuc de la collection Campana. Paris, Louvre Cp 6354. Détail (photo N. Blanc).

Fig. 6. — Relief de stuc de la collection Campana. Paris, Louvre Cp 6354. Détail (photo N. Blanc).

PANDORA IN ITALY

Representations of Pandora in Classical Athens all seem to be strictly related to her local role in both myth and cult, perhaps with only slight influence from the well-known misogynist views of Hesiod about her role in the Fall of Man. This has been studied by many scholars, and by the writer, elsewhere (*Mouseion, Festschrift Olga Alexandri*). She had no such role in the west, either in the Greek colonial area or in Etruria, where representations of her depend on knowledge of her story from various sources, no doubt including Hesiod even if not directly, but might also depend on such Athenian representations as travelled west, especially on pottery. This paper reviews the western scenes which include several novel and puzzling features which might betoken either very special views about her role or simply indifference to details taken more seriously in their homeland models. The items can be taken individually since they betray no common western view of the subject.

1. A red figure amphora in London, of the Owl Pillar Group, has the most complicated and much discussed of these scenes (**figs. 1-4**). I describe it first. On one side a youth, naked but for a chlamys round his shoulders and a close-fitting cap such as athletes or perhaps workmen might wear, stands with what looks like a mattock in his left hand, on the ground, gesticulating to his right towards a woman who rises from the ground, arms raised. She is dressed in chiton (the sleeves show) and himation, with an odd bunching of the material round her neck. The youth's feet intrude into the baseline pattern as though to mark off his groundline from hers, or through miscalculation. On the other side stands a bearded man, body to left, gaze to right, holding a staff. He wears what is basically a himation, swathed across his waist, but oddly disposed with a neckline and what looks like some close-fitting short sleeves, which together might imply a chiton. He is looking at an ovoid object standing over a flat base. Its top takes the form of an armless bust of a woman, to judge from the necklet; she is dressed and wears a hair cloth.

Preliminary sketches, incised fairly decisively on the clay before the painting, show that the artist had other decorative details in mind which he decided not to paint in on the reverse of the vase (**fig. 5**). They include lines outlining the ovoid object, and the outline of a base for it, not quite touching the eventually reserved base and looking a bit like two outturned feet; two eight-pointed stars on the ovoid; three wheels at each side of the ovoid, a zigzag at either side of the base, verticals left and right, and horizontals across the ovoid base. (The mark across the shoulders is a mend.) It is

difficult to see how there could ever have been any intention to paint these (except the stars) yet they clearly formed part of the painter's conception of the whole scene and might tell us something about his view of it. When he came to paint the vase he covered all of them with black, leaving the stars barely visible on the ovoid. Stars, wheels and zigzags are not very informative and at best could suggest that the painter had in mind some sort of cosmic setting for his subject which he was unable to realise when it came to the painting.[1]

Readiness to identify Pandora's pithos on B has prompted identification of her *anodos* on A, following the usual Athenian formula for *anodoi*, whether for Pandora, Persephone, Aphrodite or others. Her gesture matches that on the Oxford Pandora vase, where she is greeted by Epimetheus holding a mallet.[2] The youth here looks less important and more rustic, surely not a Hephaistos who has just made Pandora, which has been suggested. Corresponding figures in Athenian *anodoi* are satyrs who have broken the earth to facilitate the arrival. Identification of a pithos on B has its problems: the shape is implausible and one had always imagined, perhaps wrongly, that Pandora's pithos was thought of as hand luggage. The painter never finished its base, which he may have sketched, and round bottomed pithoi are generally sunken. If this is Pandora's pithos the emergent bust has to be taken for contents, good or evil, and possibly Hope (Elpis) who, according to Hesiod, was left behind, in this case, it seems, stuck in the jar mouth. The figure has no arms and Cook's explanation of it as a sort of Canopic jar is understandable, but it should surely be taken with the other scene. The "pithos" has no proper mouth, and at this point it is necessary to consider an essential element in elucidating any iconographic problems, the other products of the painter or his workshop.

The Owl Pillar Group comprises some sixty decorated vases, mostly amphorae, and an equal number of plain. There is some discussion about origins and date but it is generally agreed that they were made in Campania, not by Greeks, just possibly with some influence from Etruria to the north, though this seems to depend on trying to explain various oddities of style and subject. The date seems mid-5th century or later, which is about the time of the Athenian Pandora *anodoi*. Two major painters in the group have been identified, with singletons which might be their work, early or late, or by apprentices. The style imitates Attic red figure without properly understanding the rendering of body or dress. Most of the subjects are banal athletes and women but there are about a dozen myth scenes which roughly follow Greek models, though with deviations; they include also some others as bizarre as the one under study. In one a man's head emerges from a sunk pithos, taken by Cook for an Orpheus head; here the pithos is shown properly, with a real rim, unlike the object on B of our London vase.

1. London, British Museum F 147, from Basilicata. A. B. Cook, *Zeus* III (1940), p. 349-353 and pl. 34 for the fullest description and photos; A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Campania, Lucania and Sicily* I (1967), p. 189, 667, no. 5, and *Supplement* 3 (1983), p. 309; M. Oppermann, *LIMC* VII (1994), *s.v.* "Pandora", no. 5. The techniques used have been variously described in the past but my description depends on autopsy, in the company of Dyfri Williams, to whom I am indebted for various observations about the vase. The two parallel lines which run at the widest part of the vase have been shown hitherto as part of the preliminary sketch but are simply wheel marks which go all round the vase.

2. Oxford 525; *LIMC*, *s.v.* "Pandora", no. 4.

Others have a man growing out of a tree, and a bearded head on a tree trunk opposite the head of a youth attached to a tree.[3]

We should clearly not expect anything too readily explicable in Athenian terms. The way the bust on B seems to merge into the ovoid has suggested that this is rather Pandora in the course of being modelled in clay, by Hephaistos, or perhaps better by Prometheus, standing by her. This is perhaps the most plausible explanation and would mean that the painter knew the story and the Athenian formula for *anodos* and created a unique version of her creation. How far the ovoid was influenced by knowledge of Canopic jars, Etruscan or Egyptian, it is hard to say; probably not at all.

2. There are fragments of an Apulian red figure bell crater by the Hearst Painter, of about 410-400 BC, in a Swiss private collection (**fig. 6**).[4] It has two friezes, the upper one with a komos. The lower is incomplete but shows satyrs with mallets at the *anodos* of a goddess, in the usual Athenian manner. In close attendance, however, is a man (clothed and with human ears, it seems, but incomplete), and this additional non-satyric figure suggests a scene where an Hephaistos, Prometheus or Epimetheus might be identified. It is hard to say, but the whole scene is clearly influenced by the Athenian. The way it combines the satyr-*anodos* with reception by a seeming mortal is interesting and not thus accommodated in Athenian scenes, which keep them separate. But it is not altogether implausible and it may be that an Athenian model will in time be found.

3. A Praenestine bronze cista in London, which had been thought a forgery by some, has been reinterpreted by Erika Simon as an unusual version of the Pandora story, with Hephaistos/Vulcan attending Epimetheus who is leading away his newly created bride, Pandora (**fig. 7**).[5] It is apparently late fourth-century but there have been good grounds for questioning its authenticity, and it is clear that the incision was worked, or at least re-worked in the 19th century. Here I take it at face value, largely because the complexity of the scene seems rather beyond the imagination of a forger, but it could well be, and perhaps cannot now be proved, that the scene as we have it is based on something more readily intelligible.

Two columns give a palatial or Olympian setting. Simon sees the figure at the left as Zeus. The demon might then be someone like Nosos, foretelling the effect of Pandora's mission to earth. Then there is a dwarfish Hephaistos, with bathing gear (cloak, strigil and oil flask) and what looks more like a mattock than a hammer. This is a very unusual depiction, even for the least presentable of the Olympians, but not impossible. He stands beside what looks like a funeral monument. He seems to encourage a naked man, "Epimetheus", to accompany a woman, Pandora, led by Eros. Athena observes. The next figure, an Aphrodite possibly, looks right beyond the second column to a boy

3. The vases I mention are Trendall's nos. 5 (the pithos, Cook, *Zeus* III, pl. 18), 6 and 7. On the painters, T. Hadzisteliou-Price, *AE* (1974), p. 168-198.

4. Cahn Collection. A. D. Trendall, *Red-Figured Vase-Painting of Apulia* I (1978), p. 11, pl. 4,1; V. Slehoferova, *in Der zerbrochene Krug* (1991), no. 278; A. Cambitoglou, J. Chamay, *Céramique de Grande Grèce* (1997), no. 21.

5. *LIMC* VIII (1997), *s.v.* "Vulcanus", no. 78, with references. Illustrations and description in G. Bordenache Battaglia (ed.), *Le Ciste Prenestine* I.1 (1979), no. B34. London, BM 84.6-14.32, formerly Castellani Collection; it has been looked at again recently in the BM laboratory and compared with others with traces of original engraving apparent under 19th-century embellishment.

and dog, and a naked youth being helped to robe. Here Simon sees satyrs, who might accompany Hephaistos in his smithy (and, of course, at what might be Pandora's *anodos* on Attic vases) but this seems not to be the case. The demon and Eros certainly suggest an unhappy outcome to a loving situation, and Simon's interpretation has its attractions, though the moment is novel, accompanying figures (the robing youth, for instance) seem irrelevant, and it would imply, as the Attic scenes do not, a dire result. So this would have to be the invention of the artist (perhaps a Greek) and in no way dependent on known Greek models, certainly not Attic ones.

It is probably better to forget Pandora here; it was once thought a deviant Judgement of Paris and interpretation, if indeed one is to be sought, remains a challenge. Perhaps the group from Aphrodite to the robing (or unrobing) youth should be detached and regarded as simply Aphrodite or another involved with a potential lover. The rest is then more simply composed with seniors to left and right, possibly Zeus (or a father) and Athena, observing a couple attended by intimations of disaster (the demon) and success (Eros), in a setting characterised by the dwarfish figure and the monument. It should be noted that the youth seems to be being led by the woman, rather than vice versa.

4. Finally, an Etruscan/Praenestine Classical gilt-silver relief finger ring in Oxford of the Fortnum Group, later fifth century. The device shows "a man, his arms raised to behind his head holding an axe or mallet and looking down towards the upper part of a woman, who appears to be rising from the ground and offering a wreath to him".[6] Fortnum had thought this was Lykourgos with one of the nurses of Dionysos. Publishing the ring in 1966 I noted the woman's welcoming gesture and compared the Eros flying over Pandora as she rises to Epimetheus on the Oxford vase.[7] This would then simply be an echo of a familiar Athenian group.

When Greek, and specifically Athenian myth is illustrated in the arts of Italy, Greek or non-Greek, the results can be very mixed. Sometimes a theme is accepted, understood and developed in a way totally intelligible in Greek terms. In the case of Pandora, whose fifth-century iconography is very much bound up with Athenian myth and cult, the iconographic borrowings may be less coherent and reflect differing aspects of the story, or indeed none at all other than compositional formulae. In this context our no. 1 is the most remarkable since the painter seems to have attempted to show something which might or might not have to do with Pandora but which borrows elements of the Pandora and *anodos* iconography of Athens. No. 2 is a more canonical though still puzzling variant on the Athenian theme. No. 3 is probably not Pandora at all, if indeed the figures are ancient; and no. 4, also Praenestine, is but a vignette from the richer Greek series of *anodoi*. One is left doubting whether Pandora had much of an identity in Italy except to those who had read Hesiod. This is a rather negative conclusion to offer Lilly Kahil, but she knows better than most how devious the paths of iconography can be. It has been for me a great privilege and pleasure to have worked with her through all the years of *LIMC* and no one knows better what classical scholarship owes to her in her courageous guidance of the project.

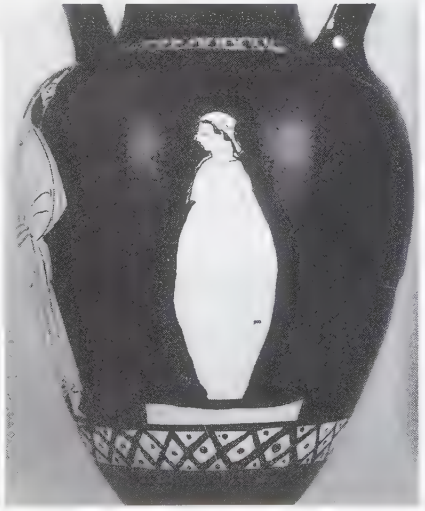
John Boardman.

6. Fortnum F.82, from Praeneste; J. Boardman, *PBSR* 34 (1966), p. 8, pl. 2, no. 18.
7. Above, n. 2.

1

2

3



4

5

Fig. 1-5. — Red figure amphora of the Owl Pillar Group. London, British Museum F 147 (photographs : courtesy of the Trustees of the British Museum).

Fig. 6. — Fragments of an Apulian red figure bell crater by the Hearst Painter. Cahn Collection (photo N. Sabato, courtesy of the Geneva Musée d'Art et d'Histoire).

Fig. 7. — Praenestine bronze cista. London, British Museum 84.6-14.32 (after BORDENACHE BATTAGLIA, pl. 153).

APOLLON HYPERBORÉEN, LE HÉROS SOLAIRE ET L'ÂME HUMAINE

Beaucoup des légendes des Grecs nous montrent l'importance de leurs voisins du Nord pour le développement de leur propre religion. D'un côté, les Grecs les considèrent comme des « barbares » sans civilisation, de l'autre, ils admirent les sanctuaires et les idées des Thraces, des Colchidiens, des Taures et surtout des Hyperboréens, dans le domaine religieux, comme étant supérieurs aux leurs[1].

Apollon, comme toutes les divinités des Grecs, avait des aspects multiples et des racines diverses, et chaque explication ne peut définir que quelques-uns des aspects de son histoire et de sa signification. Nous admirons tous le *LIMC*, lexique monumental qui nous a donné pour la première fois, grâce à l'exceptionnelle activité de Lilly Kahil, la possibilité d'en savoir plus sur diverses aspects de la mythologie grecque et de sa réception artistique. Mais la mythologie n'était pas, pour les Grecs, fixée de façon précise. Karl Kerényi a mentionné une fois que le fait de participer à certains rites à Bali lui avait ouvert les yeux pour comprendre la religion grecque. En ce qui me concerne, la découverte de différentes versions des récits des mythes bouddhistes et hindouistes à Ceylan et en Inde du Sud m'a aidé de manière analogue, de même que d'autres rencontres que j'ai eu l'occasion de faire – avec les Aborigènes d'Australie et certains membres de la population indienne d'Amérique du Nord.

L'explication des anciens mythes n'a jamais été fixée précisément de manière définitive; aussi les auteurs de tragédies grecques les ont-ils adaptés de nombreuses fois dans leurs pièces de théâtre, en utilisant différentes versions narratives. On sait également qu'il existait divers degrés d'explication des mythes pour les initiés dans les mystères grecs : au premier degré on donnait des images, des paraboles qui traçaient la voie vers une sagesse plus élevée[2].

1. Cf. notamment W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Zeit* (1977); *Id.*, *Structure and History of Greek Mythology* (1979); J. Bouzek, « The Early Greek religion and the Coming of the Age of Iron », *in Religio* I (1993), p. 105-124.

2. Cf. notamment M. Eliade, *Patterns in Comparative Religion* (1958); *Id.*, *Histoire des croyances et des idées religieuses* II (1978), ch. XXVI-XXVII.

Dans la mythologie grecque, Apollon abandonnait Delphes chaque année pendant l'hiver pour visiter les Hyperboréens au Nord; il prêtait son sanctuaire, pour la saison hivernale, à son collègue Dionysos, l'autre divinité grecque qui, contrairement à la majorité des dieux et déesses, ne gouvernait pas les forces de la nature, mais les qualités de l'âme humaine. Aphrodite, déesse de l'amour, était proche d'Apollon, aussi parce qu'elle utilisait le même moyen de transport – le cygne ou l'oie (**fig. 1**) – mais l'amour est une qualité moins rationalisée que la raison individuelle, la « pensée philosophique » selon Auguste Conte. Les deux dieux nouveaux, Apollon et Dionysos, étaient – selon une opinion qui a fortement résisté aux critiques post-modernes – les fondateurs divins de la civilisation grecque, de ses qualités particulières de rationalité[3] : tous les deux sont venus en Grèce du Nord. On peut aussi trouver dans l'Europe du Nord des modèles pour la sculpture primitive de l'Helladique Récent III C et du Protogéométrique (**fig. 2-3**)[4].

Le *LIMC*[5] nous offre des listes de documents très utiles pour connaître la façon dont les Grecs et les Étrusques représentaient respectivement l'Apollon grec et l'Aplu étrusque. Une amphore à col à figures rouges du IV^e^ s. av. J.-C.[6] montre très nettement Léto avec ses enfants et le dragon Python (**fig. 4 : 3**), des vases étrusques à figures rouges[7] (**fig. 4 : 1-2**) et peut-être d'autres documents, comme un cratère en cloche du IV^e^ s. av. J.-C. du Peintre de Méléagre[8] (**fig. 5**), présentent Aplu/Apollon chevauchant un cygne, et le vase du Vatican G 119 le montre avec un bige attelé de cygnes. D'autres images représentent Apollon avec les Hyperboréens, et son arrivée à Délos avec les Vierges Hyperboréennes (**fig. 6**). D'autres encore représentent Apollon comme Hélios; la fonction solaire caractérisa peut-être d'abord Zeus, puis plus tard Apollon, et finalement Hélios[9]. Une divinité qui avait ce caractère était sans doute très proche de la divinité de la fin de l'Âge du Bronze et de l'époque de Hallstatt en Europe. Dans l'art celtique à l'époque de La Tène, les deux cygnes sont souvent remplacés par une paire de dragons[10], et la divinité suprême des Celtes, Taranis, est couramment représentée avec la roue comme la divinité solaire dans l'iconographie de l'Europe du Nord[11]. En Grèce, Apollon fut aussi représenté sur un griffon, par exemple sur une coupe attique à figures rouges du I^er^ quart du IV^e^ s. av. J.-C.[12] (**fig. 7**).

Dans la civilisation dite « Nordique », les premiers documents montrant la signification particulière d'un culte solaire datent du XIV^e^-XIII^e^ s. av. J.-C. : les exemples les mieux

3. Cf. B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes* (1955); Q. Kaschnitz von Weinberg, *Ausgewählte Schriften* III, *Mittelmeerische Kunst* (1965), p. 252-260; N. Himmelmann, *Bemerkungen zur geometrischen Plastik* (1964).

4. Cf. N. K. Sandars, *Prehistoric Art* (1968), fig. 214-216, et Phylakopi, C. Renfrew *et al.*, *The Archaeology of Cult : The Sanctuary of Phylakopi* (1985), pl. 36-37, n^os^ 1550 et 1553.

5. V. Lambrinoudakis, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Apollon », p. 227-231, 244-245, 302-304; I. Krauskopf, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Apollon/Aplu », p. 338-339, 346-347.

6. *LIMC* II, *s.v.* « Apollon », n° 995.

7. Krauskopf, *loc. cit.* (n. 5), p. 346, n^os^ 65*-68*.

8. British Museum 1917.7-25.2.

9. Cf. A. Rapp, *ML* I 2 (1886-1890), *s.v.* « Helios », col. 1994 sqq.; Lambrinoudakis, *loc. cit.* (n. 5), p. 229-231, et Krauskopf, *loc. cit.* (n. 5), p. 338-339.

10. Cf. N. Ginoux, *Le thème symbolique de la « paire de dragons » dans l'Europe celtique du V^e^ au I^er^ s. av. J.-C.*, thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études (1996).

11. J. J. Hatt, *Mythes et dieux de la Gaule* I (1989), p. 30-35, 89-95.

12. *LIMC* II, *s.v.* « Apollon », n° 367.

connus sont, en Scandinavie, le char miniature en bronze de Trundholm (**fig. 8**)[13] et, dans la région balcanique du Nord, le char de Dupljaja, mais il existe un nombre considérable d'autres documents moins célèbres[14]. Leur répartition dans de larges parties de l'Europe (**fig. 9**) coïncide avec l'aire géographique de la civilisation des Champs d'Urnes : les deux phénomènes, la rigidité du rite funéraire de la crémation, et l'importance d'une divinité solaire, semblent être liés comme étant les résultats d'une réforme religieuse inconnue dans les sources écrites, mais contemporaine de la réforme d'Akhnaton en Égypte[15]. Après l'échec de cette réforme, l'Égypte est devenue définitivement une civilisation du musée, des tombeaux, et Moïse fut forcé d'abandonner avec ses Israélites le pays d'une culture morte pour fonder une religion d'avenir.

Les visites annuelles d'Apollon chez les Hyperboréens[16], les pèlerinages des Vierges Hyperboréennes et les cadeaux envoyés par les Hyperboréens à Délos (Hérodote IV 33-35) montrent clairement que les mouvements religieux dans les deux régions étaient étroitement liés jusqu'à l'époque classique.

Par certains aspects, l'Apollon grec est comparable au Héros solaire du Nord, à Mithra dans la religion perse, à Marduk en Mésopotamie, et aussi à Michaël dans la tradition de l'Ancien Testament; il est par ailleurs le représentant d'une civilisation humaine supérieure et apparaît comme l'idéal de l'homme (par ex. les kouroi, que l'on a parfois appelés des Apollons grecs archaïques, représentaient les humains assimilés à l'idéal divin apollinien), celui qui montre la voie vers l'individu humain idéal, « semblable aux dieux ». C'est une idée analogue à celle qui fut mentionnée pour la première fois par les mots exprimés dans le buisson ardent à Moïse, le premier « ἐγὼ εἰμί », précédant les mots mêmes du Christ.

Il semble donc que le mythe d'Apollon Hyperboréen soit lié aux mythes des autres mouvements spirituels nés dans le courant des XIII^e^-XII^e^ s. av. J.-C., mouvements bien attestés par des changements dans divers domaines, à la même époque, en Grèce comme dans l'Europe préhistorique. La naissance de ces mouvements a marqué les origines du développement spirituel qui s'est exprimé de façon modeste pendant les cinq premiers siècles, et ils ont préparé, dans les temps d'involution, l'évolution des civilisations des Grecs et des Israélites, dans leurs aspects que l'on ne connaît bien qu'à partir du VIII^e^ et VII^e^ s. av. J.-C.

Le monde antique a connu moins de touristes que le monde moderne, mais les héros et les héroïnes des époques anciennes ont visité les sanctuaires situés loin de leurs propres pays et, en se plaçant à un niveau de religion plus élevé, il leur était possible de bien comprendre les autres. L'admiration des Grecs pour la religion des autres, notamment pour celle de peuples d'Europe et de la région de la Mer Noire[17], contraste

13. E. Sprockhoff, « Nordische Bronzezeit und frühes Griechentum », *JRGZ* 1 (1954), p. 37-71; P. Galling, H. E. Davidson, *The Chariot of the Sun and Other Rites and Symbols of the Nordic Bronze Age* (1969).

14. Cf. notamment G. Kossack, *Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallsttzeit Mitteleuropas* (1953), et J. Bouzek, *The Aegean, Anatolia and Europe* (1985), p. 176-181, fig. 88-90 et pl. 12-13.

15. Cf. Bouzek, *op. cit.* (n. 1), p. 106-109, et *Id.*, *in* C. Orling (éd.), *Communications in Bronze Age Europe* (1999), p. 57-62.

16. Cf. notamment F. M. Ahl, « Amber, Apollo, and Apollo's singing swans », *AJPh* 103 (1982), p. 373-411; D. Hegyi, « Prehistoric roots of the Greek cult of Apollo », *AAntHung* 32 (1989), p. 5-21.

17. Cf. J. Bouzek, « The "syncretism" and the transition of religious ideas in the Black Sea area », *in Religions du Pont-Euxin*, VII^e^ coll. sur la région de la Mer Noire, Vani 1996 (1999), p. 11-16.

clairement avec le mépris exprimé envers les barbares; aussi les sanctuaires des mystères grecs étaient-ils ouverts, non seulement aux représentants des deux sexes et aux esclaves comme aux personnes libres, mais également aux étrangers. Cette attitude à l'égard d'une religion de plus haut niveau, exprimée aussi dans l'histoire des trois magiciens chez Mathé, semble être un bon modèle aussi pour beaucoup de problèmes de notre époque.

Jan Bouzek.

Fig. 1. — Aphrodite sur l'oie.
Terre cuite archaïque.
début du Vᵉ s. av. J.-C..
Musée du Louvre CA 1747 (photo Musée).

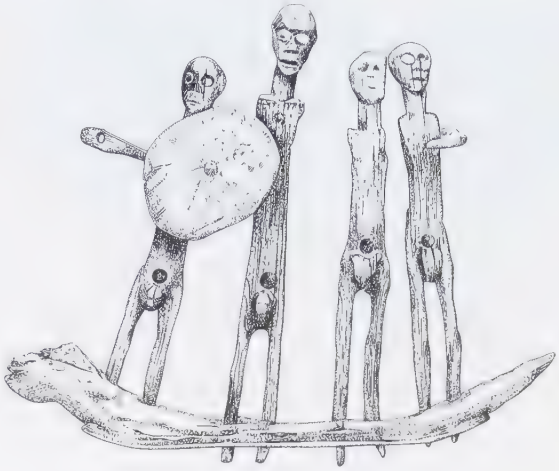


Fig. 2. — Figurines en bois : guerriers sur un bateau à tête d'animal.
Roos Carr, Holderness, Engham.
Fin du IIᵉ - début du Iᵉʳ millénaire av. J.-C.
(dessin de A. Waldhauserová d'après SANDARS, *op. cit.* [n. 4]).

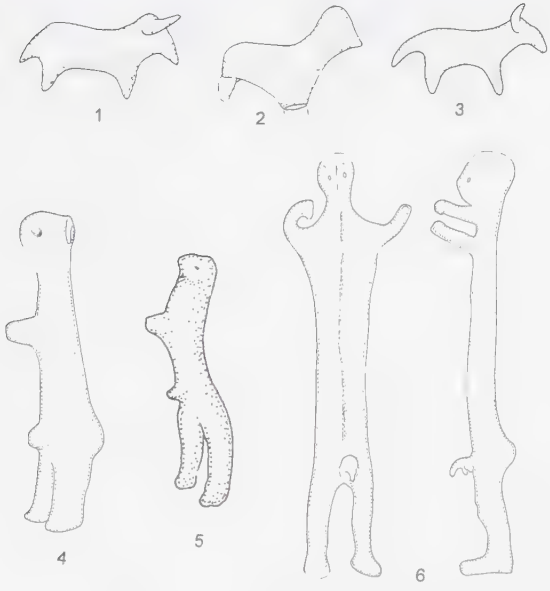


Fig. 3. — Figurines en argile :
1, 3-4) Olympie, Xᵉ-IXᵉ s. av. J.-C.
2) Stránky, Bohême, XIIᵉ s. av. J.-C.
5) Bavière, VIIᵉ s. av. J.-C. 6) Phylakopi, XIIᵉ s. av. J.-C.
dessin de A. Waldhauserová, d'après BOUZEK, *op. cit.* [n. 14]).

Fig. 4. — 1) Apollon sur un cygne
et jeune fille avec un miroir
(d'après GERHARD, *Antike Vasen*, pl. 320).
2) Apollon sur un cygne avec un Satyre et deux Ménades
(d'après GERHARD, pl. 320).
3) Léto avec ses enfants et dragon
(d'après S. REINACH, *Répertoire des Vases peints grecs et etrusques* II [1900], p. 310).

Fig. 5. — Apollon sur un cygne, accueilli par deux Muses (?) et par un Satyre (Photo Brit. Mus.).

Fig. 6. — Cuirasse en bronze d'Olympie, VII[e] s. av. J.-C. (d'après FURTWÄNGLER, *Olympia* IV).

Fig. 7. — Vienne, Kunsthistorisches Mus. 202 (Photo Musée).

Fig. 8. — Char de Trundholm, Danemark, XIII[e] s. av. J.-C. (dessin de A. Waldhauserová d'après SANDARS, *op. cit.* [n. 4]).

1 2 3

Fig. 9. — Représentations symboliques de la barque et du Héros du soleil, bronze :
1) Szamos près de Szatmár, Hongrie.
2) manche d'une coupe villanovienne de Bisenzio.
3) Siem, Amt Aalborg, Danemark.
IX[e] - VIII[e] s. av. J.-C.
(dessins de A. Waldhauserová d'après BOUZEK, *op. cit.* [n. 14]).

L'IMPAIR DE CHAUSSURES

DONA PROUHESE, *se déchaussant, met son soulier de satin entre les mains de la Vierge*
Quand j'essayerai de m'élancer vers le mal,
que ce soit avec un pied boiteux !
P. CLAUDEL, *Le soulier de satin*, première journée, sc. V.

I. Les bottes de sept lieues et la pantoufle de Cendrillon

Dans les contes de Perrault qui ont bercé notre enfance mais conservent un pan de la mythologie française, il est au moins trois histoires de chaussures.

D'un côté, de personnages qui se chaussent de bottes au pouvoir surnaturel. C'est d'abord le Chat botté ; le narrateur ne nous explique pas quelle est précisément la vertu de ces bottes éponymes, mais elles doivent bien contribuer aux succès du Chat car le fait est, ainsi accoutré, que tout lui réussit. Et puis les bottes de sept lieues que le Petit Poucet dérobe à l'ogre ; sans autre mystère que leur fonctionnement, elles ont le pouvoir, qu'indique leur nom, d'accroître formidablement les capacités naturelles des pieds qu'elles chaussent : avec elles on irait de Paris à Orléans en cinq enjambées.

De l'autre, Cendrillon qui, elle, se trouve au contraire à demi déchaussée : comme chacun sait, en quittant précipitamment, sur le coup de minuit, un bal où elle brille par des artifices qu'elle doit à la protection de la Fée sa marraine, elle perd une pantoufle – de vair ou de verre – qui lui vaudra d'être reconnue et épousée par le fils du roi.

Les bottes, sinon du Chat, du moins celles de Poucet s'expliquent sans mal[1]. Elles rappellent le tapis volant des *Mille et une nuits* ; ou la selle, la bague et le chapeau qui, dans un conte des Grimm, « Le tambour », vous transportent aussitôt là où vous souhaitez (tandis que les « galoches du bonheur » d'Andersen ont le pouvoir supplémentaire de vous déplacer dans le temps) ; voire, même s'il s'agit d'une plaisanterie, les fioles grâce auxquelles Cyrano de Bergerac a fait son voyage dans la lune ; ou, pour une autre tâche, les trépieds automates d'Héphaistos dans l'*Iliade* : tous engins dont les pouvoirs, par anticipation sur nos avions ou nos fusées lunaires ou nos robots, excèdent ceux auxquels

1. P. SAINTYVES, *Les contes de Perrault* (1923), p. 146 (je cite cet ouvrage dans la réédition de la collection « Bouquins », 1987), p. 240-249, mentionne divers cas similaires.

pouvait atteindre la technique du temps. C'est même, dans l'imaginé, ce qui fait le critère du « fantastique » en regard du « fictif » qui, pour n'être pas réel, est, lui, techniquement réalisable[2].

L'histoire de Cendrillon, pour deux raisons, est plus complexe.

En premier lieu, parce qu'il est de prime abord douteux que ce soit spécifiquement une histoire de chaussures. En effet, si au lieu d'une pantoufle Cendrillon avait perdu un gant, ou un anneau comme Peau d'Âne, le conte se concluait aussi bien; c'était alors une de ces histoires de reconnaissance où l'identité individuelle s'établit au vu de langes, d'un anneau ou de n'importe quoi[3]. Il est pourtant une raison de croire que le gant ni l'anneau ne pouvait remplacer la pantoufle et que celle-ci n'était pas qu'un indice quelconque : c'est que le cas n'est pas unique de gens qui se trouvent à demi déchaussés. Ainsi dans le légendaire européen moderne : chez les Grimm, dans « Les trois nains de la forêt », un homme ne sait s'il doit se remarier; pour sortir de cette indécision, il ôte une botte percée, ordonne à sa fille d'y verser de l'eau et promet de se marier si la botte s'emplit jusqu'au bord; ici encore le remplissage d'une botte trouée peut n'être qu'un procédé mantique par réalisation d'un *adynaton*, mais pourquoi celui-là ? Et aussi dans l'imagerie : sans parler des illustrations de l'histoire de Cendrillon, je possède une pendule de style troubadour qui porte, en bronze doré, la statuette d'un jeune homme que je n'ai pas su identifier, mais qui, l'épée à la main, se met en garde contre un adversaire invisible; son pied gauche est botté tandis que le droit est déchaussé d'une botte qui gît au sol près de lui (**fig. 1**).

En second lieu, parce que le champ d'investigation est beaucoup plus vaste : en effet, dans la réalité, les chats bottés ne courent pas les campagnes et les bottes de sept lieues ne se vendent pas chez Bata, tandis que tout un chacun, en ôtant sa chaussure comme le prétendant indécis des Grimm ou en la perdant comme Cendrillon, peut se trouver déchaussé d'un pied, en sorte que le monosandalisme n'appartient pas seulement au mythe raconté mais aussi bien au rite pratiqué.

C'est d'un tel usage que peut attester une expression qu'emploie Scarron (*Roman comique*, 1re partie, chap. II) et dont les dictionnaires spécialisés ne citent pas de parallèles : un jeune comédien déclare « nous avons été contraints de nous sauver un pied chaussé et l'autre nu, en l'équipage que vous nous voyez »; le chapitre précédent ayant précisé qu'il portait des brodequins, c'est une expression proverbiale pour signifier une fuite précipitée devant un danger. Mais c'est dans *Les Chouans* qu'il est mis en scène de la manière la plus dramatique : après que Galope-chopine a été assassiné par deux autres chouans, sa femme fait jurer à son fils de le venger; elle lui fait ôter un de ses sabots et tremper son pied ainsi dénudé dans le sang de son père, puis en cet équipage, sans lui laisser le temps de se rechausser, elle l'entraîne vers Fougères[4]. L'immersion du pied nu dans le sang du mort à venger, qui doit être le rite principal, et le demi-déchaussement qui en résulte, se conjoignent en un cérémonial que Balzac n'a pas dû inventer mais dont les commentateurs ne semblent pas avoir jusqu'ici reconnu

2. Cf. Ph. Bruneau, P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* (1997), proposition n° 216d.

3. C'est ce que croit P. Saintyves, *op. cit.*, p. 146 : « la question essentielle, le point intéressant, c'est de toute évidence la reconnaissance de l'héroïne par l'essai de la pantoufle »; aussi, dans les pages qui suivent, est-il aussi bien question de deux que d'un seul soulier.

4. Balzac, *La comédie humaine*, édit. de La Pléiade 2, VIII, p. 1179. – Cf. *infra*, n. 29.

Fig. 1. — Pendule du XIX^e^ siècle. Le jeune homme tient dans la main droite la poignée de l'épée, mais la lame est aujourd'hui disparue.

la source. En revanche, ce peut être par un souvenir des *Chouans* qu'Eugène Sue (*Les mystères de Paris*, 1re partie, chap. III) décrit la Goualeuse perdant un de ses sabots et continuant de courir avec un pied nu et bientôt en sang[5]. À ce florilège littéraire s'ajouteraient encore, chez Rabelais, la Sibylle de Panzoust qui, pour vaticiner, se déchausse d'un de ses sabots (*Tiers Livre*, chap. XVII) ; ou, chez Jules Romain, l'évocation de l'initiation maçonnique où l'on enlève au néophyte un de ses souliers (*Les hommes de bonne volonté*, 7, chap. 27)...

Mais avant de pousser plus avant le commentaire, revenons, comme il est normal en ce recueil, à l'antiquité classique. Il est curieux, en effet, de constater que les deux mêmes genres d'histoires de chaussures se retrouvent dans la mythologie ou les pratiques antiques.

En regard des bottes de sept lieues ils sont plusieurs, dans la mythologie, à disposer de chaussures qui accélèrent le déplacement, mais ici pour une raison explicitement énoncée et imagée : elles sont ailées, ce sont des πτερόεντα πέδιλα. C'est l'expression dont le ps.-Hésiode, *Scutum* 220, désigne celles que Persée avait reçues des Grées et qu'il porte assez couramment dans l'imagerie. On les voit aussi évidemment, mais non pas toujours[6], aux pieds d'Hermès ou Mercure dont l'office principal est de voyager, souvent renforcées d'un couvre-chef également ailé. Et elles remplacent ou doublent parfois les ailes dont sont habituellement dotés les Boréades et Borée[7].

À Cendrillon, ensuite, répond la cohorte, dès longtemps recensée[8] et toujours croissante[9], des *monokrépides*.

II. Le diable boiteux et le soulier de satin

Sous ce nom se groupent les personnages auxquels sont expressément appliquées l'épithète μονοκρήπις ou d'autres de même sens, Jason, Lycurgue et les Étoliens ; ou ceux, les plus nombreux, dont des textes signalent cette particularité vestimentaire ; ou, comme Arès, que révèle possiblement l'imagerie. Ce sont :

1° Des dieux :

Hermès, mais par voie de conséquence : selon Artémidore (*Oneirocriticon* IV 33), repris par la *Souda* sous la rubrique μονοκρήπις, il aurait donné une de ses sandales à Persée partant égorger la Gorgone.

5. J'ai déjà fait état des ces textes de Scarron, Balzac et Sue dans « Le triskèle dans l'art grec », *Mél. Colbert de Beaulieu* (1987), p. 152.

6. Cf. le commentaire détaillé de G. Siebert, *LIMC* V (1990), p. 383-384.

7. K. Schefold, *LIMC* III (1986), *s.v.* « Boreadai », nos 6, 7, 13 ; S. Kaempf-Dimitriadou, *LIMC* III, *s.v.* « Boreas », nos 9, 14, 31, 33...

8. W. Amelung, *DPAA* 9 (1907), p. 121-132 ; W. Deonna, « Μονοκρήπιδες», *RHR* 112 (1935), p. 50-72 ; El. P. de Loos-Dietz, « Le *monosandalos* dans l'antiquité », *BABesch* 69 (1994), p. 175-197 ; A. Moreau, *Le mythe de Jason et Médée, Le va-nu-pied et la sorcière* (1994) (qui, par jeu de mots, prend le terme de « va-nu-pied » dans l'acception de *monokrépis* et non dans son sens ordinaire), p. 131-136. – Et cf. *infra*, n. 19.

9. À cette croissance j'ai moi-même contribué trois fois : outre l'article cité plus haut n. 5, cf. *Rayonnement grec, Hommages à Ch. Delvoye* (1982), p. 196-198 ; et *BCH* 119 (1995), p. 62.

Isis-Séléné que l'auteur d'un papyrus magique évoque « allant vers la terre avec une seule sandale, un glaive »[10].

Et peut-être Arès au terme de commentaires iconographiques cependant insuffisamment assurés : au fronton du Trésor de Mégare à Olympie le personnage ordinairement identifié comme Arès ne porte qu'une seule cnémide à la jambe droite[11] ; et dans le célèbre « anneau » sculpté au bas de la jambe droite de l'Arès Borghèse du Louvre, j'ai moi-même proposé de voir le haut d'une bottine qu'aurait fait disparaître une restauration malencontreuse, mais ce n'est qu'une hypothèse et, de surcroît, il n'est nullement prouvé que la statue représente Arès[12].

2° Des héros :

Jason[13], le plus connu, qui, ayant perdu une sandale en traversant le fleuve Anauros ou ayant simplement oublié de la chausser, s'était présenté avec un pied nu devant Pélias qu'un oracle avait justement averti de se méfier du μονοκρήπις. Ainsi l'appellent Pindare (*Pythiques* IV 75) et Lycophron (v. 1310), mais on le qualifie ailleurs de μονοσάνδαλος, μονοπέδιλος, οἰοπέδιλος. Pindare (v. 96) précise qu'il n'était chaussé que du pied droit et c'est ainsi qu'il est figuré sur les deux peintures pompéiennes représentant cet épisode[14].

Lycurgue qualifié de μονοκρήπις dans l'épigramme (*Anth. gr.* XVI 127) d'un bronze qui le montrait donc déchaussé d'un pied, équipage qui n'apparaît que rarement dans l'imagerie[15] et dont aucun texte ne fournit la raison.

Au vrai, il se présente une explication des plus simples : on n'a qu'une chaussure quand on n'a qu'une jambe[16] ! En effet, selon une tradition rapportée par divers auteurs[17], Lycurgue, aveuglé par Dionysos, « s'était coupé un pied en le prenant pour de la vigne » (Hygin, *fab.* 13 : *hic traditur unum pedem sibi pro uitibus excidisse*). Mais elle peut être née d'une mésintelligence de μονοκρήπις ou simplement du désir de l'expliquer.

J'ai été tenté de lui rapporter des pièces d'orfèvrerie conservées à l'Artémision de Délos, que, selon les années, les inventaires décrivent de deux façons un peu différentes :

IG XI 2, 199, *B*, 58-59 (année 274) et textes parallèles : ἄμπελον χρυσῆν ἄστατον; (deux autres offrandes); ἀνδριαντίσκον ὑπὸ τῆι ἀμπέλωι σκέλος οὐκ ἔχοντα, « une vigne en or, non pesée... une statuette d'homme sous la vigne n'ayant pas de jambe, poids 6 dr. ».

IG XI 2, 203, *B*, 83-85 (année 269) et textes parallèles : ἄμπελος χρυσῆ ἄστατος; (six autres offrandes); ἀνδριαντίσκος χρυσοῦς τὴν μίαν κνήμην οὐκ ἔχων, « une vigne en or, non pesée... une statuette d'homme en or n'ayant pas l'une de ses jambes, poids 6 dr. ».

10. *Papyri Graecae Magicae*, IV, 2475, traduit par Fr. Graf, *La magie dans l'antiquité gréco-romaine* (1994), p. 206.

11. P. C. Bol, *MDAI(A)* 89 (1974), p. 69.

12. *Rayonnement grec* (*supra*, n. 9).

13. Liste des textes dans A. Moreau, *op. cit.* (*supra*, n. 8), p. 62, n. 13; et, pour les textes qui suppriment l'épisode du pied nu, p. 225.

14. J. Neils, *LIMC*, V (1990), *s.v.* « Iason », n^{os} 3 et 4.

15. Cf. le commentaire d'Al. Farnoux, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Lykourgos I », p. 317; le cas le plus net est la mosaïque de Silin, n° 76. – Je n'entre pas ici dans des débats particuliers, comme de décider qui est le *monokrépis* du cratère de Derveni, n° 4 (ajouter A. Greifenhagen, *in Astiounéios, Festschr. Neutsch* [1990], p. 145).

16. C'est l'idée qui m'était venue à l'esprit quand j'ai fait la connaissance de Lycurgue : *BCH* 90 (1966), p. 407, n. 1.

17. Les références sont rassemblées *op. cit.* (*supra*, n. 15), p. 310.

Il est pourtant bien improbable qu'on ait ici la description d'un unijambiste placé sous une de ces vignes grimpantes que connaissait l'antiquité : « sous la vigne » doit indiquer qu'il s'agissait de deux pièces distinctes rangées l'une sous l'autre, ce que fait aussi penser l'interposition d'autres pièces dans l'inventaire ; « n'ayant qu'une jambe », selon l'usage des hiéropes, doit indiquer qu'une jambe de la statuette était cassée[18].

Didon que Virgile (*Énéide* IV 518), lorsqu'elle se prépare à mourir, décrit « un seul pied délié de ses attaches » (*unum exuta pedem uinclis*), ce qui est une façon poétique de dire qu'elle a un pied nu.

Persée probablement, dans la tradition, rapportée plus haut, où Hermès lui donnait une de ses sandales.

Et les fils de Thestios, qui « avaient le pied gauche sans chaussure selon la coutume de tous les Étoliens », au dire d'Euripide (*Méléagre*, frg. 534).

3° Des humains :

Les Étoliens, soit, selon ce même fragment, pour être plus légers ; soit, selon une scholie de Pindare, *Pythiques* IV 75, « pour la raison qu'ils sont belliqueux au plus haut point » (διὰ τὸ πολεμικώτατοι εἶναι).

Occasionnellement, selon le récit de Thucydide (III 22,2), les Platéens qui, risquant une sortie, entre autres précautions, « n'étaient chaussés que du pied gauche pour assurer leur sécurité en ce qui concerne la boue » (τὸν ἀριστερὸν μόνον πόδα ὑποδεδεμένοι ἀσφαλείας ἕνεκα τῆς πρὸς τὸν πηλόν)[19].

Enfin, dans le monde romain, les Herniques, selon Virgile (*Énéide* VII 589-590), « inventèrent les empreintes nues du pied gauche, tandis qu'une bottine grossière couvre les empreintes de l'autre pied » (*uestigia nuda sinistri instituere pedis, crudus tegit altera pero*). Et, pour passer des chaussures aux cnémides, les anciens légionnaires et les Samnites n'en avaient qu'une, les premiers à la jambe droite (Végèce, I 20), les seconds à la jambe gauche (Tite-Live, IX 40,3 ; Juvénal, VI 256), dispositif qui semble figuré sur un fragment de fresque de l'Esquilin[20] et qu'on retrouve sur des images de gladiateurs[21].

Le déchaussement d'un pied, on le voit, se pratique dans des circonstances et pour des motifs divers, avec cette différence principale que les uns ôtent volontairement leur chaussure tandis que d'autres la perdent accidentellement. Aussi paraît-il d'abord hardi – ainsi que plus d'un l'a fait pourtant[22], et moi-même – de traiter de tous les *monokrépides* comme d'une classe homogène, susceptible d'être considérée en bloc ; c'est un préalable à examiner. Et d'autre part il importe de ne pas mêler, comme on le fait souvent, deux problèmes distincts : en quelles circonstances et pour quel but se déchausse-t-on à demi ?

18. Sur une autre affaire de jambe disparue, cf. A. Reinach, *Rec. Milliet*, n° 427 et n. 4.

19. Plus que tous les autres cas de monosandalisme, ce passage de Thucydide a été souvent commenté ; voyez, récemment, L. Edmunds, *Studies... St. Dow* (1984), p. 71-75 ; P. Ellinger, *La légende nationale phocidienne*, *BCH Suppl.* XXVII (1993), p. 55-58 ; rapidement J. Ducat, *in Esclavage, guerre, économie...* (= *Hommages Yvon Garlan*) (1997), p. 66.

20. F. Coarelli, *in Roma medio-repubblicana* (cat. expos., Rome, 1973), p. 206 ; *Affreschi romani* (cat. expos., Rome, 1976), p. 19. Je remercie vivement R. Hanoune de m'avoir fait connaître ce document.

21. Cf. Ap. Kontoianni, *AE* (1981), p. 37-52 (*Bull. épigr.* [1984], n° 227). – Pour être complet, j'ajoute que les entomologistes ont dénommé *monocrepidius* une variété de coléoptères !

22. Ainsi les auteurs cités à la n. 8.

et qu'est-ce qui est efficace dans ce demi-déchaussement ? Aussi, pour avancer sur les *monokrépides* une hypothèse tant soit peu raisonnée, est-il nécessaire de diviser la question en trois points.

1° Est-on fondé à postuler que les *monokrépides* partagent un caractère commun ?

C'est paradoxalement l'hétérogénéité des raisons invoquées qui invite à supposer l'homogénéité du groupe. D'une part, d'une même situation peuvent être alléguées deux explications totalement différentes qui, du coup, s'annulent mutuellement ; c'est le cas de Jason et des Étoliens. D'autre part, elles ne laissent pas parfois de frôler l'absurde : on ne voit pas en quoi, à déchausser un pied, les Étoliens sont plus légers ni surtout les Platéens de Thucydide plus assurés de ne pas patauger dans la boue. Et ne parlons pas des justifications inutiles, quand, dans la version des Grimm, on éprouve le besoin d'expliquer que Cendrillon a perdu sa pantoufle parce que le fils du roi avait fait poisser l'escalier. Je ne suis pas le premier à le penser : tout se passe comme si des causes diverses, quelquefois concurrentes, mauvaises ou superfétatoires, venaient rétrospectivement expliquer un usage devenu incompréhensible[23]. Il est alors légitime de chercher ailleurs la raison véritable qu'on peut supposer unique.

Ceci dit, la liste peut être suspecte de contenir des intrus, tel ou tel cas est toujours récusable : par exemple j'ai pu être imprudent d'évoquer les *monokrépides* à propos du groupe délien d'Aphrodite menaçant de sa sandale gauche un Pan trop entreprenant et, sur un vase attique de la Villa Giulia, un jeune homme repoussant du même geste les avances d'un garçon[24], ou, plus haut, à propos du prétendant indécis des Grimm[25].

2° S'il est ainsi vraisemblable de prêter à tous les *monokrépides* une sorte de commun dénominateur, quel est-il ?

Je crois que c'est d'abord le conflit où ils s'engagent et le danger mortel qu'ils courent. Pour la plupart, les demi-déchaussés sont des combattants comme Arès, les Herniques, les Samnites et les légionnaires ; des belliqueux comme les Étoliens ou un brutal comme Lycurgue, un « tueur » selon l'*Iliade* (VI 134 : ἀνδροφόνοιο), qui ne cesse de brandir sa hache[26] — même si tardivement se sont développées des interprétations symboliques de cette violence[27] — ; des personnages partant pour ou entrés dans le combat, comme Isis-Séléné qui porte un glaive, Persée s'en allant égorger la Gorgone, Jason venant s'en prendre à Pélias, les Platéens, le jeune homme de ma pendule, le petit chouan de Balzac, voire Aphrodite et le garçon repoussant des avances amoureuses, d'autant plus plausiblement, malgré tout, que l'amour est parfois conçu dans l'antiquité comme un combat.

23. S. Reinach, *Bronzes figurés*, p. 66, cité par W. Deonna, *op. cit.* (*supra*, n. 8), p. 66, qui reprend l'idée à son compte.

24. *BCH* 119 (1995), p. 62, où j'avertissais que « je puis être trop prompt à repérer des *monokrépides* ». Aussi me garderai-je de faire état ici de la fête delphique de Charila qui commémorait l'histoire d'un roi qui avait repoussé la jeune fille de ce nom en lui jetant sa sandale à la tête (Plutarque, *Quaest. gr.* 12,293 d-f ; cf. H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes* [1939], p. 409 ; G. Roux, *Delphes, son oracle et ses dieux* [1976], p. 169-170). – P. Saintyves, *op. cit.* (*supra*, n. 1), p. 147-148, cite des versions de l'histoire de Cendrillon où l'héroïne jette sa pantoufle à la figure de ses poursuivants.

25. On a vu plus haut, n. 3, par exemple, que P. Saintyves semble tenir pour négligeable que Cendrillon n'ait perdu qu'une seule pantoufle.

26. Les textes sont rassemblés dans *LIMC* VI, p. 310.

27. Héraclite, *Allégories d'Homère*, 35, fait de ce passage « l'allégorie de la récolte du vin ».

Le début de cette liste rassemble des gens qui guerroient par état ou par caractère, tandis que Persée, Jason, les Platéens, le petit chouan s'engagent dans un conflit décisif; et pareillement Didon, quand elle se prépare au suicide, affronte le risque suprême. Ils ne se déchaussent pas pour un combat quelconque, mais dans une circonstance exceptionnelle qui touche à la mort. Tous se trouvent ainsi à un moment crucial dont va dépendre la suite de leur vie; si Cendrillon n'est pas une intruse mais appartient bien à la classe des *monokrépides,* c'est qu'elle est aussi à un tournant critique de son existence[28].

3° Si caractère commun il y a, comment s'explique-t-il ? La réponse suppose qu'on décide d'abord ce qui, dans le déchaussement d'une seule chaussure, est précisément à expliquer[29].

La nudité d'un pied qui, mis au contact du sol, est plus apte à capter les énergies chthoniennes[30] ? Tout est possible, mais on se dit que mieux valait alors avoir les deux pieds nus. D'ailleurs il est des commentateurs pour amalgamer gens à demi ou entièrement déchaussés[31].

La différence de traitement du pied droit et du pied gauche[32] ? Je ne doute pas qu'on ait depuis toujours spéculé sur l'opposition de la droite et de la gauche et qu'ici les pieds gauches nus soient de beaucoup majoritaires (c'est aussi le cas de la « Suppliante Barberini » que j'ai préféré ne pas faire intervenir faute de savoir qui elle est). Cependant les Platéens de Thucydide ont au contraire chaussé leur seul pied gauche – ainsi que le bretteur de ma pendule –, de même que les Samnites portent la cnémide à la jambe gauche. Ou bien Thucydide et Végèce se sont égarés; ou bien, quoique l'usage prédominant fût de déchausser le pied gauche, il était indifférent que l'un ou l'autre pied fût nu, et d'autant plus que la raison pouvait être tout banalement que de la main droite c'est la chaussure gauche qui est la plus facile à saisir[33]. Ce qui invite à préférer une troisième possibilité.

C'est alors l'asymétrie de la chaussure qui serait principalement à expliquer. Je ne crois pas qu'il faille, par recours à une opposition qui a été profusément exploitée dans un certain milieu de chercheurs, reconnaître dans le monosandalisme « un des éléments caractérisant les héros qui assurent la liaison entre le monde sauvage et celui de la

28. C'est en détachant Cendrillon de la classe des *monokrépides* qu'on peut avancer d'autres interprétations : Br. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* (1976), p. 328, à la suite d'un long développement, conclut : « on sent que la scène de la pantoufle symbolise la conclusion des fiançailles et que Cendrillon est la fiancée vierge » (de même, à sa suite, A. Moreau, *op. cit.*, p. 252, « le soulier perdu est le prélude à une autre forme d'initiation, celle de la sexualité, que lui fera connaître le mariage avec le prince »); c'est qu'il privilégie le second acte de l'histoire de la pantoufle, sa mise au pied de Cendrillon, et néglige son demi-déchaussement.

29. Traitant seulement du passage où Thucydide relate la sortie des Platéens, P. Ellinger, *op. cit.* (n. 19), croit que le point important du récit est le contact de la boue. On ne peut expliquer le monosandalisme par un élément qui n'apparaît que dans un cas, voire deux si l'on retient une des versions de l'aventure de Jason. Mais il se peut que, de soi distincts, monosandalisme et marche dans la boue se conjoignent dans la sortie des Platéens comme le déchaussement et l'ensanglantement du pied dans l'épisode des Chouans que j'ai mentionné plus haut (cf. *supra*, n. 4 et 5).

30. C'était l'idée d'Amelung et de Deonna, *op. cit.* (*supra*, n. 8), respectivement p. 127 et p. 67, et celle à laquelle s'arrête aussi A. Moreau, *op. cit.* (*supra*, n. 8).

31. Ainsi A. Moreau, *op. cit.* (*supra*, n. 8). Et cf. *supra*, n. 3.

32. À nouveau Deonna, p. 71-72; P. Lévêque, P. Vidal-Naquet, *Historia* 9 (1960), p. 298-302.

33. C'est l'idée qui m'était venue en considérant l'Aphrodite délienne et le garçon de la Villa Giulia : *BCH* 119 (1995), p. 62.

cité »[34] – comme si, allant par étapes, le demi-sauvage commençait par porter une seule chaussure et qu'il lui fallût être totalement acculturé pour avoir la paire. Mon hypothèse[35] se fonde sur la croyance répandue qu'« une aptitude supérieure s'achète au prix d'une lésion physique »[36]. Dans le folklore allemand, la puissance des nains tient à leur nanisme ; en Grèce, personne ne voit mieux l'avenir que Tirésias qui a perdu la vue, Phinée est un devin aveugle, comme est aveugle Homère dont les poèmes n'ont pourtant jamais cessé de guider la pensée grecque ; divers borgnes légendaires font montre d'une supériorité guerrière ou technique[37]. Il en va de même de la claudication : Héphaistos est à la fois boiteux et le meilleur technicien qui soit ; on a récemment soutenu que Plisthène était un « boiteux surpuissant par son savoir »[38], comme dans notre littérature Riquet à la houppe est boiteux et bossu mais a beaucoup d'esprit, ou comme le diable boiteux est affreux, boite mais sait tout et « fend l'air comme une flèche »[39].

Cependant tout un chacun n'est pas boiteux ni sans doute enclin à le devenir. Alors on peut contrefaire l'infirmité par un déséquilibre de la chaussure. Mais ce n'est pas, un peu vaguement, une variante atténuée de l'imperfection des membres inférieurs[40] : le monosandalisme, Dona Prouhèze le comprend fort bien, est le substitut artificiel du boitement ; le *monokrépis* est au boiteux ce que le travesti est au transexuel ; faute d'une claudication physique on se fabrique, par l'asymétrie de la chaussure, une claudication vestimentaire dont on escompte les mêmes effets. S'il en est ainsi, tous nos *monokrépides* témoigneraient de la croyance qu'un boiteux est plus fort qu'un bien-marchant pour affronter les risques de la guerre et de la mort.

III. Les lendemains du *LIMC*

Cette année s'est achevée, étalée sur seize ans seulement, la publication du *LIMC*, qui doit son existence non seulement à l'initiative de L. Kahil, mais à la constance de ses efforts. Par amitié certes, mais aussi en reconnaissance de cette grande œuvre, je suis heureux de lui dédier cette fantaisie folklorico-mythologique.

Mais par celle-ci je voudrais aussi signifier qu'avec l'achèvement du *LIMC* s'ouvre le temps de son exploitation. Il s'offre plusieurs voies. De la confrontation des articles, d'abord, devraient se dégager des faits inédits : il est loisible, d'un point de vue sociologique, de reconnaître les préférences imagières selon les temps et les lieux ; ou selon les métiers à fin de faire apparaître des répertoires spécialisés, par exemple celui

34. P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir* (1981), p. 116.

35. Je l'ai déjà rapidement indiquée dans mon article des *Mél. Colbert de Beaulieu* (cité *supra*, n. 5).

36. Je reprends la formule de M. Delcourt, *Héphaistos ou la légende du magicien* (1957), p. 124, qui, à propos d'Héphaistos, avait fortement souligné ce point. – A. Moreau, *op. cit.* (*supra*, n. 8), p. 122, préfère rapprocher, dans la mythologie de Jason et des Argonautes, Jason qui perd une sandale, la colombe qui laisse quelques plumes en franchissant la passe périlleuse, et la nef Argô qui laisse les ornements de l'aplustre également en franchissant la passe.

37. Cf. les recensions de J. Ducat, *REG* 96 (1983), p. 201.

38. M. Papathomopoulos, *REG* 105 (1992), p. 45-58, et spécialement p. 57.

39. Lesage, *Le diable boiteux*, tome I, chap. III.

40. A. Brelich, « Les monosandales », *La nouvelle Clio* 7-9 (1955-57), p. 469-484 (*non uidi*).

des mosaïstes[41]. Ou, d'un point de vue artistique, de mettre en lumière l'autonomie de la représentation imagière en regard de la représentation langagière : d'une part, en repérant la récurrence, par polytropie[42], de schémas identiques pour des thèmes différents ; de l'autre, en appréciant les écarts entre textes et images[43], car en introduisant le recensement des « sources littéraires » en tête de chaque article nous n'entendions pas seulement faciliter l'identification de documents difficiles, mais donner moyen de reconnaître que l'image n'est pas inféodée au texte.

Une autre possibilité, qui découle de l'organisation même du *LIMC*, serait d'en combler les lacunes. Nous avons pris le parti d'en faire un dictionnaire de dieux et de héros – très légitimement, en dépit de certains critiques, car la mythologie rassemble des récits faits de mots et concernant des personnages qui se distinguent d'abord à leur nom. Mais, du coup, dans ce lexique des gens, aucune place n'est systématiquement faite aux choses en sorte qu'un article comme « Kerykeion »[44] fait figure d'exception. Pourtant il est une mythologie, et une imagerie mythologique des chaussures, des coiffures, des anneaux et, plus généralement, du vêtement et de tous les ustensiles, de cet « équipement nécessaire à notre existence », κατασκευὴ... δι' ἣν ζῆν δυνάμεθα, si couramment négligé dans nos études que nous pensons qu'il faut en faire l'objet même de l'archéologie[45], mais dont l'importance n'échappait pas à un Isocrate (*Panég.* 26-27) qui prétend que l'avoir développé est un titre d'Athènes à l'hégémonie. Le *LIMC* appelle ces recherches complémentaires, et les permet par regroupement d'informations dispersées : c'est ce genre d'articles transversaux dont j'ai présenté ici une esquisse.

Philippe Bruneau.

P.-S. Cela m'avait échappé ! Tintin lui-même est une fois figuré en *monokrépis*, le pied droit déchaussé par la voracité d'un requin (*Tintin au Congo*, p. 7-8).

41. Je l'ai indiqué, exemples à l'appui, dans *La mosaïque antique* (1987), p. 123.

42. Sur ce concept ergologique qui dépasse de beaucoup le seul cas des images, cf. Ph. Bruneau, P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, propositions n^os^ 71 et 79.

43. Une rubrique « textes et images » figure dans le commentaire de certains articles, ainsi le « Lykourgos I » d'Al. Farnoux ou mon « Phrixos ». De même, en rédigeant la partie « sources littéraires » de l'article « Apollon », je m'étais attaché à dessiner le portrait décrit du dieu pour l'opposer à son portrait imagé.

44. M. Halm-Tisserant, G. Siebert, *LIMC* VIII (1997), p. 728-730.

45. Cf. Ph. Bruneau, P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, proposition n° 24.

ARTÉMIS À PHOCÉE

La ville de Phocée a eu deux monnayages parallèles à l'époque archaïque : celui en électrum, émanant d'une tradition depuis le début du VI^e^ siècle av. J.-C., bien publié et étudié récemment par F. Bodenstedt[1], et une émission de petites monnaies en argent dont la plupart portent au droit la tête d'une déesse coiffée d'un bonnet (**fig. 1** et **2**). Ces dernières ont été le sujet d'un article dans lequel j'ai publié une série d'exemplaires[2]. J'avais proposé d'identifier la tête de déesse avec Artémis. De brèves réflexions sur cette interprétation s'inscrivent à juste titre dans un volume en l'honneur de Madame Lilly Kahil, car une part essentielle de ses recherches concerne le culte d'Artémis, comme par exemple son article pour le *LIMC*[3] et l'étude des documents relatifs aux cultes de Brauron.

Les monnaies en argent discutées dans mon article sont des trihémioboles (quarts de drachme) de l'étalon phocaïque pesant environ 1,30 gramme ; au revers se trouve le carré creux quadriparti, habituel aux émissions d'argent en Grèce orientale à l'époque archaïque (**fig. 2**). L'attribution à Phocée est évidente, vu sa parenté avec des frappes phocéennes en électrum.

Ce monnayage d'argent dont subsistent aujourd'hui environ 80 exemplaires doit avoir été, à l'origine, assez considérable, étant donné le grand nombre de coins que j'ai pu distinguer et la large circulation de ces spécimens dans le monde hellénique jusqu'aux colonies de l'Ouest en Gaule et en Espagne[4].

La tête de déesse coiffée d'un bonnet muni d'un bandeau perlé se retrouve sur les hectés d'électrum phocéennes, frappées à la même époque, soit au dernier quart du VI^e^ siècle av. J.-C.[5] (**fig. 1**). Elles paraissent être des oeuvres du même graveur que certains exemplaires de la série d'argent[6].

1. F. Bodenstedt, *Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene* (1981), cité ici sous le nom de l'auteur.
2. H. A. Cahn, « Ionische Damen », *in Studies in Greek Numismatics in Memory of Martin Jessop Price* (1998), p. 59-63.
3. *LIMC* II (1984), *s.v.* « Artemis », p. 618-753.
4. Liste des lieux de trouvailles : Cahn, *loc. cit.* (n. 2), p. 62.
5. Bodenstedt, pl. 3.8 (Ph 31).
6. E. Langlotz, *Die kulturelle und künstlerische Hellenisierung der Küsten des Mittelmeers durch die Stadt Phokaia* (1966), p. 34.

Fig. 1-3. — 1. Phocée. Hecté d'électrum. Coll. privée. 1:4 (photo E. Langlotz). 2 : Phocée. Trihémibolion d'argent. Coll. privée. 1:2 et 1:1 (photo de l'auteur). 3 : Massalia. Trihémiobolion d'argent. Paris, Cabinet des Médailles (d'après FURTWÄNGLIER, *op. cit.* [n. 14]), pl. 8, FA 9).

Les émissions en électrum archaïques frappées à Phocée présentent un grand répertoire d'images. Parmi les têtes féminines l'effigie casquée doit représenter Athéna[7] dont le culte fut important[8]. La charmante tête aux cheveux longs perlés[9], ornée d'un collier, pourrait être Aphrodite[10]. Reste la tête au bonnet, analogue en électrum et en argent. Plusieurs raisons justifient d'y voir une tête d'Artémis. Le culte de la déesse à Phocée est mentionné dans certaines sources[11]. Plus tard, vers 380 av. J.-C., un buste d'Artémis réapparaît dans la série d'électrum, muni du carquois, son attribut[12].

7. BODENSTEDT, pl. 3.9.10 (Ph 32).

8. F. GRAF, *Nordionische Kulte* (1985), p. 409-410.

9. BODENSTEDT, pl. 2.12 (Ph 23); pl. 3.11.12 (Ph 33). La même pièce est reproduite comme Artémis (!) *LIMC* II, pl. 509, n° 835.

10. Le culte d'Aphrodite n'est pas attesté par les sources à Phocée. Bodenstedt appelle Aphrodite la tête sur une hecté d'électrum vers 380 av. J.-C., qui reproduit fidèlement l'Aphrodite des monnaies de Cnide de la même période : p. 95, pl. 9.5 (Ph 92).

11. GRAF, *op. cit.* (n. 8), p. 410-417.

12. BODENSTEDT, pl. 10.8 (Ph 99).

Marseille/Massalia nous en donne la confirmation. Un texte de Strabon (IV 1,4; IV 1,8) rapporte le transfert du culte d'Artémis de Phocée à Massalia : les Phocéens, ayant l'intention de fonder une colonie, consultent l'oracle d'Artémis Éphésia. L'oracle encourage l'expédition. Une femme de la noblesse éphésienne, Aristarché[13], accompagne les colons, apporte une image de culte et devient la première prêtresse d'Artémis à Massalia, vers 600 av. J.-C. Le monnayage de Massalia[14] débute vers 530 av. J.-C. avec une grande série de monnaies d'argent divisionnaires. L'influence de Phocée est évidente et documentée par des monnaies originales phocéennes trouvées dans la région. Dans le répertoire iconographique des frappes massaliotes nous retrouvons la tête au bonnet qui imite les modèles de Phocée. Elle est représentée à Massalia par un grand nombre de variantes et d'exemplaires[15] qui doivent figurer la déesse principale de la ville (**fig. 3**). Furtwängler, déjà, l'interprète comme Artémis[16] qui devient le type prédominant du monnayage massaliote à partir du IV^e^ siècle av. J.-C. Ainsi, par sa répercussion dans la colonie, on peut déterminer un type monétaire de la mère patrie.

Herbert A. Cahn.

13. W. Kroll, *RE* suppl. V (1981), col. 46.

14. Voir la publication du Trésor d'Auriol par A. E. Furtwängler, *Monnaies grecques en Gaule*, Typos 3 (1978).

15. *Ibid.*, pl. 7-11, F, Fa, Fb, Fc; pl. 18, O; *LIMC* II, *s.v.* « Artemis », n° 836.

16. Furtwängler, *op. cit.* (n. 14), p. 291; F. Benoit, *Recherches sur l'hellénisation du Midi de la Gaule* (1975), p. 98.

LA *MANUBIA* DI MENERVA

Che nella concezione teologica degli Etruschi, oltre al dio supremo Tinia, altri dei lanciassero i fulmini sembrava una nozione da tempo acquisita[1], anche se di questi dei, stando alle informazioni dirette o indirette delle fonti classiche, non si conosceva il numero preciso – nove (Varrone, Plinio il Vecchio), dieci (Manilio), dodici (Servio Danielino) – e di alcuni neanche il nome. Recentemente G. Capdeville, dopo un'analisi dei passi degli scrittori antichi che ne parlano, ha concluso che Giove è « l'unique maître de la foudre » sia in Etruria sia a Roma e che « solo Minerva a rigore potrebbe "superare l'esame", ma è probabile che ella lo debba più alla sua egida greca che a un'ipotetica *manubia* etrusca »[2]. Fra le testimonianze relative agli dei etruschi folgoratori, escluso Tinia, quelle relative a Menerva sono senza dubbio le più numerose e le più istruttive. Da un (ri)esame di esse si possono ricavare elementi di giudizio che consentono di precisare se questa dea effettivamente abbia avuto una funzione folgoratrice e, in caso positivo, in che misura.

Varr., *Ant. rer. divin.* III *Fragm.* 55 Cardauns *ap.* Serv. Dan., *Ad Aen.*, I 42 :

Cum ... novem[3] *diis fulmina adsignet, inter quos et Minervae.*

Il passo in sé non dice nulla all'infuori del numero – niente affatto certo dal punto di vista testuale – delle divinità che lanciano il fulmine, una delle quali è Minerva. Manca in verità un riferimento specifico al mondo etrusco o romano. Non diversamente si esprime, a proposito dei fulmini della stessa dea,

Lact. Plac., *Comm. in Stat. Theb.* I 258 :

hoc est secundum pontifices, qui aiunt certa cuique fulmina deo ascripta, in quibus et Minervae.

1. C. O. Thulin, « Die etruskische Disciplin. I. Die Blitzlehre », *Göteborgs Högskolas Årsskrift* 5 (1905), p. 22-50; C. Clemen, *Die Religion der Etrusker* (1936), p. 48-49; S. Weinstock, « Libri fulgurales », *PBSR* 19 (1951), p. 122-153; G. Q. Giglioli, (G. Camporeale), « La religione degli Etruschi », *in* P. Tacchi Venturi, G. Castellani (edd.), *Storia delle religioni* II (1971), p. 575-583; A. J. Pfiffig, *Religio Etrusca* (1975), p. 127-138; G. Dumézil, *La religione romana arcaica* (1977), p. 541-551.

2. G. Capdeville, « Les dieux fulgurants dans la doctrine étrusque », *Secondo Congresso Internazionale Etrusco. Atti* (1989), p. 1171-1190, in particolare p. 1182; *Id.*, « Le tre manubie di Tinia », *SE* 58 (1992) [1993], p. 155-170.

3. *Quinto quattuor* Thilo-Hagen.

Sul passo di Varrone si tornerà dopo, nel commento che si farà a quello di Servio Danielino che lo tramanda.

Manil. *ap.* Arn., *Adv. Nat.* III 38 :

Novensides... tradit... deos novem Manilius, quibus solis Iuppiter potestatem iaciendi sui permiserit fulminis.

Manilio, senatore nell'anno 97 a.C. e scienziato autodidatta (Plin., *Nat. Hist.* X 4), sottolinea che il fulmine è un attributo peculiare di Giove, il quale a sua volta può passarlo ai nove dei Novensidi, che da qualcuno sono stati identificati con gli dei *superiores et involuti* del pantheon etrusco[4], il consesso di divinità con cui Giove-Tinia si consulta prima di lanciare il fulmine devastatore (Sen., *Nat. Quaest.* II 41,2). Pertanto, gli dei in grado di lanciare fulmini sarebbero dieci. Minerva non è menzionata e comunque non fa parte certamente del suddetto consesso. Può darsi che il testo alluda a una stratificazione cronologica, in cui sarebbero da distinguere due momenti : uno, più antico, con Giove come unica divinità che lancia il fulmine e uno, più recente, con nove divinità associate nella medesima funzione[5]. Un'eco di questa situazione si trova in Sen., *Nat. Quaest.* II 41,1 (*Etrusci ... fulmine a Iove dicunt mitti*) e in Serv. (et Dan.), *Ad Aen.* I 42 (*antiqui Iovis solius putaverunt esse fulmen*) e VIII 427 (*Fulmen... Iuppiter iacit toto caelo, hoc est de diversos partibus caeli, scilicet sedecim*).

Plin., *Nat. Hist.* II 138 :

Tuscorum litterae novem deos emittere fulmina existimant eaque esse undecim generum; Iovem enim trina iaculari. Romani duo tantum ex iis servavere, diurni attribuentes Iovi, nocturna Summano, ...

Plinio fa solo il confronto tra due concezioni teologiche : quella romana, che ammette due dei folgoratori – Giove e Summano – per i fulmini rispettivamente diurni e notturni, e quella etrusca, che ammette nove dei folgoratori e undici varietà di fulmini (tre sono pertinenti a Tinia[6]). È importante che le notizie sul mondo etrusco siano attinte a fonti etrusche.

Serv. (et Dan.), *Ad Aen.* I 42 (ed. Thilo-Hagen) :

Cum Varro divinarum quinto quattuor diis fulmina adsignet, inter quos et Minervae, quaeritur, cur Minerva Iovis fulmen miserit. Antiqui Iovis solius putaverunt esse fulmen, nec id unum esse, ut testantur Etrusci libri de fulguratura, in quibus duodecim genera fulminum scripta sunt, ita est Iovis Iunonis Minervae, sic quoque aliorum : nam de Iunonis fulmine Accius ait praefervido fulgore ardor iniectus dextra ingenti incidit. Quare tum non posuit Minervam ut misisse fulmen suum? Sed multi dicunt, habere quidem Minervam Iovem et Iunonem fulmen, sed non tantum valere, ut vindictam suam possit implere, nisi usa esset Iovis fulmine: unde merito queritur Iuno, Minervam, cum de numero minorum sit qui fulmen habent, usam tamen Iovis fulmen. Iaculata in libris Etruscorum lectum est

4. G. Capdeville, *SE* cit. (n. 2), p. 159.

5. Nello stesso senso anche Pfiffig, *op. cit.* (n. 1), p. 131-132.

6. Sulle tre manubie di Tinia si vedano anche Sen., *Nat. Quaest.* II 41,1 (*fulmina a Iovi dicunt mitti et tres illi manubias dant*) e Paul. Fest. 114L (*manubiae Iovis tres creduntur esse*).

iactus fulminum manubias dici et certa esse numina possidentia fulminum iactus, ut Iovem Vulcanum Minervam. Cavendum ergo est, ne aliis hoc numinibus demus.

Il passo è propriamente un commento ai versi di *Aen.* I 36-50, in cui si parla di Giunone che, *aeternum servans sub pectore vulnus,* scatena una tempesta contro Enea e i compagni troiani che stanno navigando ormai in vista dell'Italia. Ed ella dirà (*Aen.* I 39-45)

Quippe vetor fatis. Pallasne exurere classem
Argivum atque ipsos potuit summergere ponto
unius ob noxam et furias Aiacis Oilei?
Ipsa Iovis rapidum iaculata e nubibus ignem
disiecitque rates evertitque aequora ventis,
illum exspirantem transfixo pectore flammas
turbine corripuit scopuloque infixit acuto.

L'episodio della punizione di Aiace Oileo da parte di Athena-Minerva per la violenza da lui usata nei riguardi di Cassandra durante la presa di Troia e della conseguente morte di quest'ultimo colpito da un fulmine lanciato dalla dea ritorna in diversi scrittori antichi (Verg., *Aen.* I 41-45; Hyg., *Fab.* CXVI; Sen., *Agam.* 528-532; Sil. Ital., *Pun.* XIV 479; Plin., *Nat. Hist.* XXXV 60), fulmine che questa usa in quanto arma del padre Zeus. Che Athena secondo le credenze greche possa usare il fulmine è provato anche da alcune immagini su monete di età ellenistica, ad esempio quelle di Antigono II Gonata[7] o di Phaselis in Licia[8]. Già in Virgilio la rievocazione dell'episodio di Aiace non solo è una giustificazione al terribile disegno di Giunone, ma è anche una sorta di riferimento dotto da parte dello stesso poeta. Servio, rifacendosi agli *Etrusci libri de fulguratura,* ribadisce che Minerva è una divinità folgoratrice alla stregua di Giove, Giunone e altri dei. La dottrina etrusca è richiamata ancora una volta come riferimento dotto a chiarimento di un contesto (mitologico) greco. Anche perché il lancio del fulmine da parte di Minerva doveva riuscire strano, oltre che a un poeta e al suo commentatore latini, ai lettori latini delle loro opere, in quanto i Romani avevano accolto solo due dei di quelli etruschi folgoratori, precisamente Giove per i fulmini diurni e Summano per i fulmini notturni (Plin., *Nat. Hist.* II 138). Servio nel prosieguo del discorso, dopo aver dato il termine tecnico etrusco per il lancio del fulmine (*manubia*), insiste sul fatto che secondo la scienza etrusca (*in libris Etruscorum lectum est*) i fulmini erano una prerogativa riservata solo ad alcuni dei, fra i quali Giove Minerva Vulcano[9]. Pertanto Minerva è senza dubbio una dea folgoratrice nella concezione teologica etrusca, ma forse non in quella romana. Ne consegue che nei pochissimi luoghi (già menzionati) di autori latini in cui si accenna al fulmine di Minerva, ci si riferirà a una funzione che la dea svolgeva nel mondo etrusco. Non a caso, a commento di un'ulteriore rievocazione da parte di Virgilio (*Aen.* XI 259-260) della tempesta scatenata da Athena-Minerva contro le navi

7. E. Simon, *Die Götter der Griechen*[2] (1980), p. 192.

8. G. F. Hill, *The British Museum. Catalogue of the Greek Coins of Lycia* ... (1897), p. lxvii, p. 81, n. 14-15, tav. XVI 12-13; C. O. Thulin, *loc. cit.* (n. 1), p. 38.

9. Sul dio etrusco corrispondente al latino Vulcano associato al fulmine, si veda ultimamente A. Valvo, *ArchClass* 48 (1996), p. 133-137. Cf. anche *Myth. Lat.* III 10,6 Bode *(Sane in Etruscorum libris lectum est, certa esse numina jactus fulminum possidentia, Jovem videlicet, Vulcanum et Minervam).*

dei Greci vittoriosi che rientravano in patria dopo la guerra di Troia, tempesta in cui perisce Aiace Oileo (*scit triste Minervae / sidus*), si ha

Serv., *Ad Aen.* XI 259 (ed. Thilo-Hagen) = *Myth. Lat.* III 10,6 Bode :

re vera autem constat Graecos tempestate laborasse aequinoctio vernali, quando manubiae Minervales, id est fulmina, tempestates gravissimas commovent.

Il contesto è greco, la precisazione è di ordine meteorologico, ma è indicativo che uno scrittore latino abbia usato un termine tecnico etrusco (*manubiae*) per indicare i fulmini di Minerva : un altro indizio che questa dea lanciava fulmini nel mondo etrusco, ma forse non nel mondo latino.

*
**

Oltre novant'anni fa C. O. Thulin suggeriva di utilizzare, insieme con le fonti scritte, anche quelle figurate nel tentativo di identificare le divinità folgoratrici del pantheon etrusco e, per quanto concerne specificamente Menerva, citava due specchi (nn. 2 e 3 della lista seguente) su cui era raffigurata la dea con l'attributo del fulmine[10]. Il suggerimento è rimasto, tutto sommato, senza seguito[11]. Oggi si dispone di una documentazione figurata più ricca, e conseguentemente più eloquente, benché non sempre l'esegesi delle scene e l'interpretazione del fulmine siano certe. Nella discussione che segue si procederà dagli esempi di lettura più sicura a quelli di lettura meno sicura.

1. Specchio bronzeo con decorazione incisa. Basilea, Mercato Antiquario, già Lugano, collezione privata (H. A. Cahn, D. Cahn, *Kunstwerke der Antike, Auktion* 1 [1998], p. 51, n° 116). Menerva, elmo in testa, vestita di chitone, mantello ed egida, armata di fulmine, combatte vittoriosamente contro un gigante. Fine del v secolo a.C. (**fig. 1**).

2. Specchio bronzeo con decorazione incisa. Perugia, Museo Archeologico 974, inv. Bellucci 1021 (G. Gerhard, A. Klügmann, G. Körte, *Etruskische Spiegel* [d'ora in poi abbrev. *ES*] V, tav. 7,2; G. Colonna, *LIMC* II [1984], *s.v.* « Athena/Menerva », p. 1055, n° 50; E. Mangani, « Le fabbriche di specchi nell'Etruria settentrionale », *BA* 70, 34-35 [1985], p. 29, gruppo 2.4, n° 20). Menerva, armata di scudo e lancia, avanza verso destra; sul fondo, a sinistra l'elmo e a destra il fulmine. Seconda metà del iv secolo a.C. (**fig. 2**).

3. Specchio bronzeo con decorazione incisa. Già Coll. Gerhard (*ES,* tav. CCXLVI; G. Colonna, *LIMC* II [1984], *s.v.* « Athena/Menerva », p. 1057, n° 84; E. Mangani, *loc. cit.*, p. 29, gruppo 2.4, n° 19). Menerva alata, armata di scudo e fulmine, avanza verso sinistra. Tra la seconda metà del iv e gli inizi del iii secolo a.C. (**fig. 3**).

4. Specchio bronzeo con decorazione incisa. Asciano, Museo Civico 66. Da Asciano, necropoli di Poggio Pinci, tomba II (E. Mangani, *Museo Civico di Asciano. I materiali da Poggio Pinci* [1983], pp. 53-54, n° 181; *Ead., loc. cit.*, p. 29, gruppo 2.4, n° 42). Menerva alata, armata di scudo e fulmine, avanza verso sinistra. Tra la fine del iv e gli inizi del iii secolo a.C. (**fig. 4**).

5. Specchio bronzeo con decorazione incisa. Toronto, Royal Ontario Museum 919.2616. Da Bomarzo (M. P. Baglione, *Il territorio di Bomarzo* [1976], pp. 190-191, n° 4, tav. CXVI 2;

10. Thulin, *loc. cit.* (n. 1), p. 38.

11. Solo Pfiffig, *op. cit.* (n. 1), p. 130 menziona alcuni specchi con le rappresentazioni di Tinia e Menerva armati di fulmine; in particolare per la seconda divinità menziona solo quelli citati dal Thulin.

G. Colonna, *LIMC* II [1984], *s.v.* « Athena /Menerva », p. 1057, n° 85; E. Mangani, *loc. cit.*, p. 29, gruppo 2.4, n° 31). Menerva, armata di scudo e fulmine, avanza verso sinistra. Tra la fine del IV e gli inizi del III secolo a.C. (**fig. 5**).

Nello specchio n° 1 la dea è impegnata in una lotta contro un gigante, probabilmente Encelado : il tema è frequente nel repertorio figurativo degli specchi etruschi di età classica[12]. Ella usa come arma non la tradizionale lancia, bensì il fulmine, i cui effetti si possono cogliere in tre tratti serpentini distribuiti qua e là nel campo figurativo. Il tema è greco, ma nelle molteplici testimonianze greche tale uso non è attestato[13]. Se ne deve dedurre che la scena potrebbe indicare una variazione etrusca della gigantomachia[14], variazione che si chiarisce ammettendo l'esistenza di una Menerva folgoratrice nel sistema teologico etrusco.

Negli specchi nn. 2-5 il ruolo di Menerva come dea folgoratrice è fuori dubbio. I tratti iconografici generali nelle quattro repliche sono analoghi : figura femminile incedente a grandi passi, vestita di peplo con apoptygma ed egida, armata di scudo e fulmine. Talune differenze nelle repliche dei vari esemplari sono di importanza secondaria : la figura in n° 2 è in atto di vibrare la lancia mentre il fulmine è appoggiato sul fondo, in nn. 3 e 4 è alata, solo in n° 4 è elmata. Altre differenze riguardano la tipologia del fulmine[15] : questo in n° 2 termina in alto a fiore e in basso a cuspide di lancia[16], in nn. 3 e 4 termina in alto a fiore con il pistillo trasformato in una freccia e in basso a cuspide di lancia allungata[17], in n° 5 termina in alto come i nn. 3 e 4 e in basso a lama di pugnale[18], in n° 3 è alato[19]. Il tipo è quello dell'Athena Promachos, che ritorna in un discreto numero di specchi coevi ai nostri, forse della stessa bottega, sui quali la dea è raffigurata da sola e armata di spada o di lancia[20]. Probabilmente si tratta di un estratto da una scena di combattimento, specificamente la gigantomachia riprodotta nello specchio

12. F. Vian, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Gigantes », p. 238.

13. F. Vian, *Répertoire des gigantomachies figurées dans l'art grec et romain* (1951), *passim*; *Id.*, *La guerre des géants. Le mythe avant l'époque hellénistique* (1952), *passim*.

14. Un'altra variazione notevole è l'impiego come arma, sempre da parte della dea, del braccio spezzato al suo avversario (su cui G. Camporeale, *LIMC* I [1981], *s.v.* « Akrathe », p. 447-448).

15. Sulla tipologia del fulmine in generale si veda P. Jacobsthal, *Der Blitz in der orientalischen und griechischen Kunst* (1906), p. 1-9, per l'arte etrusca in particolare p. 14-21 e, inoltre, J. Heurgon, *in Mélanges... Pierre Wuilleumier* (1980), p. 192-196.

16. Per il finale inferiore si vedano alcuni esempi nel repertorio figurativo degli specchi incisi (*ES*, tav. CCCCXII; *ES* V, tav. 6; Firenze, Museo Archeologico 79027, **fig. 10**) o della ceramica etrusca a figure nere (A. Fairbanks, *Museum of Fine Arts, Boston. Catalogue of Greek and Etruscan Vases* [1928], p. 199-200, n° 572, tav. LXXIV) e rosse (M. Harari, *Il gruppo « Clusium »* [1980], p. 36-37, n° 27, tav. XVI 2). Sul fulmine come arma G. Furlani, « Fulmini mesopotamici, hittiti, greci ed etruschi », *SE* 5 (1931), p. 203-231.

17. Si vedano esempi nel repertorio figurativo degli specchi incisi (*CSE*, Bundesrepublik Deutschland 2, p. 136-137, n° 16; R. Noll, « Eine Gruppe etruskischer Spiegel », *JÖAI* 27 [1932], p. 156-157, fig. 98; Firenze, Museo Archeologico 79027, **fig. 10**) o della ceramica etrusca a figure rosse (Harari, *op. cit.* [n. 16], p. 36-37, n° 27, tav. XVI 2).

18. *ES*, tav. CCLXXXII; A. Neugebauer, « Zeichnungen nach italischen Vasen im Deutschen Archäologischen Institut, Rom », *AA* (1981), p. 279-280, n° 26; C. G. Cianferoni, *San Martino ai Colli* (1984), p. 61, n° 41.

19. Esempi nel repertorio figurativo degli specchi incisi (*ES*, tavv. LXXXII e CCLXXXII; *ES* V, tav. 59), delle ciste prenestine (G. Bordenache Battaglia, *Le ciste prenestine* I 1 [1979], tav. LX), della ceramica etrusca a figure rosse (G. Camporeale, *LIMC* VIII [1997], *s.v.* « Zeus/Tinia », p. 404, n° 25). Il particolare ritorna in esempi della ceramica attica a figure rosse del V secolo a.C.

20. *ES*, tav. XXXVI; Mangani, *loc. cit.* (n° 2), p. 29-30.

n° 1. Il fulmine, come del resto le ali (nn. 3-4), sottolineano il carattere uranico della dea. Se poi il fulmine sia lo stesso di Tinia, che lei usa in quanto sua figlia, è difficile precisarlo. La tipologia è sì analoga a quella dei fulmini di Tinia, ma anche altre divinità sono caratterizzate da fulmini tipologicamente analoghi a quelli del dio supremo[21].

Forse non sarà inopportuno ricordare, ai fini della funzione di folgoratrice di Menerva, la rappresentazione di uno specchio etrusco del secondo quarto del V secolo a.C., conservato al Museo Gregoriano[22] : la psicostasia di Achille e Memnon, in cui Tinia-Zeus impugna, in sostituzione della bilancia, due fulmini differenti, con evidente allusione al differente destino dei due eroi, alla presenza[23], oltre che delle madri degli stessi, anche di Menerva.

Meno sicura è l'interpretazione del fulmine in un estratto di gigantomachia in cui la dea combatte con Encelado :

6. Scarabeo di corniola. Berlino, Antikensammlung, Staatliche Museen – Preussischer Kulturbesitz – FG 243 (E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen, Berlin* II [1969], p. 113, n° 254, tav. 53). Menerva affronta Encelado, fra i due un elemento vegetale a tre rami (fulmine?). Stile a globolo, fine del IV secolo a.C. (**fig. 7**).

L'elemento a tre rami fra i due contendenti potrebbe essere una notazione di paesaggio, ma ha la stessa tipologia che ha a volte il fulmine a fiore[24]. Al limite si potrebbe pensare anche al fulmine di Tinia-Zeus[25], che prende parte attiva al combattimento con i giganti, ma è difficile perché il quadro è limitato ai due protagonisti. L'impiego del fulmine come arma specifica nello scontro vittorioso con Encelado nello specchio n° 1 potrebbe essere un ulteriore argomento a favore dell'interpretazione dell'elemento vegetale come fulmine nella scena dello scarabeo.

Se si accoglie questa interpretazione, si può richiamare un altro esempio di gigantomachia :

7. Lamine bronzee decorate a sbalzo. Boston, Museum of Fine Arts 01.7528 e 01.7529. Da Tarquinia (G. M. A. Hanfmann, « Studies in Etruscan Bronze Reliefs. The Gigantomachy », *ABull* 19 [1937], pp. 463-484, fig. 1; G. Camporeale, *LIMC* VIII [1997], *s.v.* « Zeus/Tinia », pp. 407-408, n° 83). Gigantomachia con vari gruppi di contendenti; in uno Menerva minaccia l'avversario (Akrathe) con il braccio che gli ha strappato, fra le gambe di quest'ultimo un fiore con gambo flessuoso. Primi decenni del V secolo a.C. (**fig. 8**).

21. Ad esempio un fulmine a fiore con fiammelle è attributo, su due specchi etruschi ellenistici, sia di Tinia in attesa di partorire Menerva che di Turms-Hermes in compagnia di una figura femminile alata (*ES*, tav. CCLXXXV 2; *ES* V, tav. 8,2).

22. *ES*, tav. CCCXCVI.

23. Sulla questione Heurgon, *loc. cit.* (n. 15), p. 185-196.

24. Ad esempio quello che colpisce Capne-Capaneo su scarabei etruschi del IV-III secolo a.C. (P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen* [1968], p. 127, n° 250, tav. 47; p. 174, n° 844), che è a sua volta analogo ad esempi noti nel repertorio della ceramografia attica a figure nere (ad esempio su un cratere firmato dal vasaio Nikosthenes al British Museum : H. B. Walters, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum* II [1893], p. 18, B 364) o delle gemme romane di età imperiale (F. Vian, *LIMC* IV [1988], *s.v.* « Gigantes », p. 212, n° 56) : in questi ultimi esempi il fulmine è bilaterale. Sul fulmine come fiore ha insistito Jacobsthal, *op. cit.* (n. 15), p. 10-32.

25. Si conoscono esempi nell'arte etrusca di veri e propri scambi iconografici tra Menerva e Tinia : su uno scarabeo etrusco arcaico è riprodotto un guerriero gradiente armato di lancia, che è da interpretare come Tinia (barba, fulmine) e che ripete l'immagine di Menerva che ritorna su due altri scarabei coevi (P. Zazoff, *op. cit.* [n. 24], p. 24-25, n. 21 e 23, tav. 9).

Anche in questo caso il fiore potrebbe essere una forma di materializzazione del paesaggio, ma sarebbe l'unica in una scena piuttosto estesa. Un altro riempitivo presente nella scena raffigurata è dato da un elemento a tre calotte in disposizione triangolare, ma questo è chiaramente un'indicazione delle pietre usate come armi dai giganti. Il fulmine a fiore, a volte fornito anche di gambo, è molto comune nel repertorio figurativo ellenico ed etrusco fin dall'arcaismo, per cui non sarebbe del tutto da escludere la stessa lettura per il fiore delle lamine di Boston. Del resto la scena di un'hydria etrusca a figure nere del Pittore di Micali a Marsiglia, che ripropone la gigantomachia secondo la (solita) iconografia di Menerva che attacca l'avversario diretto con il braccio che gli ha strappato, presenta l'elmo della dea fra le gambe del nemico[26], esattamente nello stesso punto in cui è il fiore-fulmine delle lamine di Boston.

Se con il fiore si allude al fulmine, una Menerva folgoratrice nella concezione teologica etrusca dovrebbe risalire almeno fin ai primi del V secolo a.C.

A questo punto potrebbe essere utile richiamare un'altra rappresentazione, in cui l'interpretazione del fulmine non è del tutto sicura :

8. Specchio bronzeo con decorazione incisa. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire R 1252 (*ES*, tav. CXXIV; R. Lambrechts, *Les miroirs étrusques et prénestins des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles* [1978], pp. 23-27, n° 2). Men(e)rva solleva il gorgoneion, che è riflesso in uno specchio d'acqua fra le rocce ai suoi piedi, di fronte al suo interlocutore (Turms-Hermes o Pherse-Perseo ?); fra i due un fiore dal gambo flessuoso. Fine del IV secolo a.C. (**fig. 6**).

Del fulmine a forma di fiore si è già detto sopra. Nel nostro esempio il pistillo è a cuspide di lancia, come in tanti esempi etruschi di fulmine[27]. Non solo, ma la resa del fiore è in tutto simile a quella di altri due fiori, la cui interpretazione come fulmine sembra pacifica dal momento che vi sono inserite delle lingue di fiamma[28]. Il quadro della documentazione figurata di Menerva folgoratrice si completa con un'altra raffigurazione :

9. Specchio bronzeo con decorazione incisa. Firenze, Museo Archeologico 613. Da Chiusi (?) (*ES* V, tav. 7,1; G. Colonna, *LIMC* II [1984], *s.v.* « Athena/Menerva », p. 1059, n° 122). Due Menerve sedute l'una di fronte all'altra, fra le due figure una linea serpentina. Seconda metà del IV secolo a.C. (**fig. 9**).

Negli specchi etruschi tardo-classici ed ellenistici il campo figurato spesso è occupato da due figure, di cui una è la ripetizione dell'altra, affrontate e simmetriche : si pensi ai numerosi specchi con due Lase o con i Dioscuri[29]. Fra le due Menerve del nostro specchio si snoda una linea serpentina, che potrebbe corrispondere, come nello specchio n° 1, a un segno-effetto della folgore e che in altre repliche è in relazione con Tinia : ad esempio sulla sua testa in uno specchio in cui il dio è con Turms e Apulu[30], in uno in cui assiste all'allattamento di Hercle da parte di Uni[31], in uno in cui è con Hercle e

26. N. J. Spivey, *The Micali Painter and his Followers* (1987), p. 22, n° 129. Per un'illustrazione si veda G. Camporeale, *LIMC* I (1981), *s.v.* « Akrathe », p. 447-448, n° 1*.

27. Per esempi etruschi di età tardo-classica *ES*, tav. LXXXI 1; G. Camporeale, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Zeus/Tinia », p. 404, n° 25.

28. *ES*, tav. CCLXXXV 2; *ES* V, tav. 8,2.

29. *ES*, tavv. XLII-LIV.

30. *ES*, tav. LXXIV.

31. *ES* V, tav. 59.

Men(e)rva[32], nel tondo di una coppa a figure rosse, in cui sta abbracciando Semla-Semele[33], nella placchetta di attacco dell'ansa di alcune *oinochoai* bronzee di forma VI con la rappresentazione della punizione di Capaneo[34]. Se l'ipotesi della serpentina come fulmine[35] è corretta, si acquisirebbe un altro documento di Menerva folgoratrice.

Dai passi degli scrittori antichi e dalle raffigurazioni, che hanno costituito l'oggetto di discussione nelle pagine precedenti, mentre si evince il carattere teologico della manubia di Menerva, non si evince alcun elemento che consente di fare precisazioni sulla sua natura o sui suoi effetti o sui suoi segni portentosi.

Inoltre è risaputo che nel mondo etrusco la volontà degli dei si esprimeva anche attraverso i fulmini, che andavano interpretati da aruspici specializzati :

Sen., *Nat. Quaest.* II 32,2 :

(Etrusci) *existimant nubes collidi, ut fulmina emittantur; nam, cum omnia ad deum referant, in ea opinione sunt, tamquam non, quia facta sunt, significent, sed quia significatura sunt, fiant.*

Se al fulmine è riconosciuta una forza presaga, alla divinità di cui esso è attributo si può attribuire una capacità oracolare. Alla Menerva etrusca è attribuita appunto questa capacità fin dalla prima metà del VI secolo a.C., almeno quella venerata nei santuari del Portonaccio a Veio e di Punta della Vipera nell'agro ceretano[36].

Giovannangelo CAMPOREALE.

32. Firenze, Museo Archeologico 79027 (**fig. 10**).

33. CIANFERONI, *op. cit.* (n. 18), p. 61, n° 41, che attribuisce la coppa al Gruppo Tondo, Pittore D. Recentemente M. CRISTOFANI, *SE* 58 (1992) [1993], p. 108 e E. MANGANI, *ibid.*, p. 125 l'hanno attribuita al Pittore di Montebradoni.

34. I. KRAUSKOPF, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst* (1974), p. 42; *Ead.*, *AA* (1995), p. 505-508, fig. 35.

35. Analoga è la linea serpentina fra le due figure femminili in *ES*, tav. CCXLVIII 2; più incerta è l'interpretazione come fulmine delle due linee serpentine fra le gambe rispettivamente di Aplu e di Turms in *ES*, tav. LXXIX.

36. M. TORELLI, « Due sortes preromane. Appendice », *ArchClass* 20 (1968), p. 227-229; G. COLONNA, « Veii », *SE* 51 (1983) [1985], p. 237-239, n° 47; *Id.*, *Santuari d'Etruria* (1985), p. 99-101; *Id.*, « Note preliminari sui culti del santuario del Portonaccio a Veio », *ScAnt* 1 (1987), p. 419-424.

Fig. 1. — Specchio bronzeo, Basilea, Mercato Antiquario (disegno di D. Cahn).

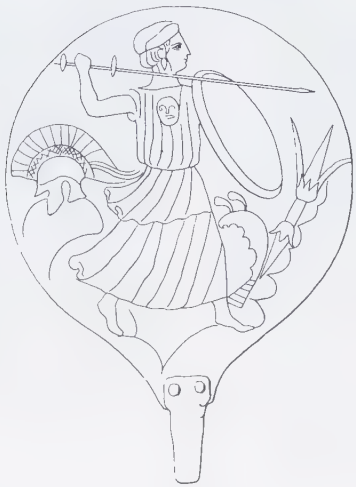


Fig. 2. — Specchio bronzeo, Perugia, Museo Archeologico 974 (da *ES* V, tav. 7,2).

Fig. 3. — Specchio bronzeo, già Coll. Gerhard (da *ES*, pl. CCXLVI).

Fig. 4. — Specchio bronzeo, Asciano, Museo Civico 66.

Fig. 5. — Specchio bronzeo, Toronto, Royal Ontario Museum 919.2616 (fotografia del Museo).

Fig. 6. — Specchio bronzeo, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire R 1252 (da *ES*, tav. CXXIV).

Fig. 7. — Scarabeo di corniola, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, FG 243 (fotografia del Museo).

Fig. 8. — Lamine bronzee, Boston, Museum of Fine Arts 01.7528 e 01.7529 (fotografia del Museo).

Fig. 9. — Specchio bronzeo, Firenze, Museo Archeologico 613 (fotografia della Soprintendenza Archeologica per la Toscana, Firenze).

Fig. 10. — Specchio bronzeo, Firenze, Museo Archeologico 79027 (fotografia della Soprintendenza Archeologica per la Toscana, Firenze).

DUE VASI ATTICI INEDITI

A volte degli oggetti apparentemente semplici pongono problemi che non è semplice risolvere. Se ne presentano qui due esempi, due vasi attici inediti, rispettivamente a figure nere ed a figure rosse, conservati in due diverse collezioni private.

Il primo è una hydria (**fig. 1-3**) della forma corrente nella seconda metà del VI sec. con corpo ovoide, spalla distinta, piede ad echino[1]. Apparentemente completa, con almeno un frammento reinserito, presenta sul lato posteriore vaste zone di cottura imperfetta. La parte inferiore del corpo, risparmiata, è decorata con una corona di raggi; il resto del vaso è coperto di vernice, salvo un pannello risparmiato sulla parte anteriore ed un altro sulla spalla. Il pannello sul corpo è decorato con doppie file verticali di foglie d'edera, alternamente nere e di color paonazzo. Nel pannello è inserito un gruppo di tre persone : al centro un guerriero barbato, vestito con chitonisco e, probabilmente, con una pelle di animale; armato di elmo corinzio crestato e cnemidi, con la sinistra imbraccia uno scudo oplitico, con la destra si appoggia ad un giavellotto. Dinanzi a lui un personaggio femminile, vestito di un ampio mantello decorato con rosette dal nucleo paonazzo e petali bianchi, gli tende la destra. Dietro di lui un personaggio maschile anziano, barbato, si appoggia con la destra ad un giavellotto. Ritocchi di color paonazzo sono usati per il mantello e la barba dell'anziano, per l'elmo, le cnemidi e l'interno dello scudo del guerriero. Il volto, il collo ed un piede della donna conservano tracce di colore bianco. Nel pannello sulla spalla, decorato in alto da una fila di linguette orlate, alternamente nere e color paonazzo è una sirena a destra, retrospiciente, tra un leone ed una pantera; ritocchi paonazzi per la criniera del leone, le ali della sirena, la coscia della pantera; resti di colore bianco sul collo ed il volto della sirena.

Per lo schema della composizione, la decorazione accessoria, il tema del pannello sul corpo – che si inquadra nella ben documentata iconografia della partenza del guerriero[2], il pezzo è attribuibile alla stessa mano che ha decorato una hydria frammentaria

1. Ringrazio il proprietario per avermi gentilmente accordato il permesso di pubblicazione e fornito le fotografie. Non vidi.

2. W. Wrede, « Kriegers Ausfahrt in der archaisch-griechischen Kunst », *MDAI(A)* 41 (1916), p. 222-374.

conservata nel Museum of Art and Archaeology, University of Missouri-Columbia[3]. Quasi certamente la mano è quella del Pittore Louvre F6[4].

Il nostro pittore ha decorato hydriai di due forme diverse : oltre a quella del pezzo qui presentato, normale per le hydriai attiche della seconda metà del VI sec., a corpo piriforme e spalla più o meno distinta, anche altre di forma più o meno tondeggiante e dotate a volte di un collarino plastico attorno alla parte inferiore del collo[5]. Dal punto di vista della ceramica la seconda forma (in realtà la più antica), poco popolare in Attica e di derivazione corinzia, appare nel repertorio del Pittore del Polos e resta in uso sino al Gruppo di Archippe[6]. Il collarino plastico attorno al collo, solitamente indizio di maggiore antichità, denota la derivazione della forma ceramica da modelli metallici, sui quali aveva la funzione pratica di rinforzo[7].

La produzione del Pittore Louvre F6 è stata di recente sottoposta ad una acuta analisi da parte di M. A. Tiverios, che ne ha proposto la suddivisione in tre fasi. La hydria qui presentata appartiene al momento di transizione dal secondo al terzo periodo, intorno al 550-540 a.C. Il motivo del congedo del guerriero appare spesso nel repertorio del Pittore; particolarmente vicine sono una hydria a Londra ed un'altra al Vaticano[8], che presentano una composizione più affollata, estesa a cinque personaggi. Anche la decorazione del pannello sulla spalla con una creatura fantastica tra due felini affrontati appartiene al repertorio del Pittore[9].

Nel complesso delle opere ascrivibili al Pittore Louvre F6, questa e la hydria della University of Missouri sono le sole ad avere iscrizioni. Dietro la figura femminile corre un'iscrizione verticale sinistrorsa, che si legge facilmente ΗΙΠΠΟΠΟΛΟΣ (del sigma si conserva solo un braccio). Davanti alle gambe del guerriero è una seconda iscrizione verticale sinistrorsa, questa volta di meno certa lettura. L'ultima lettera potrebbe essere il resto di un sigma o di un ny, mentre le due prime lettere potrebbero essere alpha e delta, oppure delta e omikron/omega : sono quindi possibili ΑΔRΙΟΣ, ΑΔRΙΟΝ, ΔΟRΙΟΣ, ΔΟRΙΟΝ. Il nome della donna, non altrimenti documentato[10] è stato formato sull'esempio

3. Inv. 72.22 : W. G. Moon (ed.), *Greek Vase Painting in Midwestern Collections, The Art Institute of Chicago, December 22, 1979 - February 24, 1980*, p. 60, n° 35. L'attribuzione al Pittore di una hydria nella collezione Ludwig è erronea : cf. *Antike Kunstwerke der Sammlung Ludwig* I, *Frühe Tonsarkophage und Vasen* (1979), p. 83-85, n° 30 (R. Lullies). Per la hydria Ludwig viene convincentemente proposta un'origine euboica.

4. *ABV*, p. 123-129; *Para.* (1971), p. 34-35; J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases, a Handbook* (1974), p. 54; M. A. Tiverios, *Προβλήματα τῆς μελανόμορφης ἀττικῆς κεραμεικῆς* (1981), p. 94-119. Per la lekane Tiverios, p. 94, n° 2 : M. Steinhart, *Attische Wein- und Ölgefässe aus der Sammlung Zimmermann* (1996), p. 31-32, n° 3.

5. *ABV*, p. 123.1.3.5.6.8. Il vasaio del nostro Pittore si è preso delle libertà : la hydria 1, Monaco 1680, per la forma del corpo è assai più vicina alle hydriai a spalla distinta.

6. Cf. H. P. Isler, « Una idria del Pittore di Londra B 76 con il riscatto di Ettore », *QuadTic* 15 (1986), p. 99-105; F. Canciani, « Una idria di Villa Giulia », *Xenia* 9 (1985), p. 7. Per i modelli corinzi : D. A. Amyx, *Corinthian Vase Painting of the Archaic Period* II (1988), p. 498-499; C. Weiss, « Spätkorinthische Hydria », *AA* (1985), p. 280-293.

7. C. Rolley, *Les vases de bronze de l'archaïsme récent en Grande Grèce* (1982), p. 34, n. 42.

8. Londra, BM B 51 : *ABV*, p. 123,4; Tiverios, *op. cit.* (n. 4), p. 99, tav. 32 (riprodotta invertita), 33. Vaticano 315 : *ABV*, p. 124,9; C. Albizzati, *Vasi antichi dipinti del Vaticano* (1925-39), p. 109-110, tav. 37; quest'ultima viene assegnata dal Tiverios sia alla seconda (p. 99) che alla terza fase (p. 102, n. 414).

9. P.es. Corinto C 37.2472; *ABV*, p. 124,12.

10. Cf. W. Pape, G. Benseler, *Wörterbuch der griechischen Eigennamen* 3 (1911); F. Bechter, *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit* (1917); M. G. Osborne, S. G. Bryne, *A Lexicon of Greek Personal Names* II, *Attica* (1994).

di ΤΑΥΡΟΠΟΛΟΣ, noto epiteto di Artemis. Neppure le possibili letture del nome del guerriero non ci dicono alcunchè[11]. Poichè appare poco probabile che si tratti di un vaso eseguito su commissione, dobbiamo pensare che l'intento del pittore sia quello di innalzare una scena di congedo del guerriero, di consolidata routine, in una scena pseudomitica, aggiungendovi dei nomi arbitrari. Un fenomeno, questo, che trova numerosi riscontri nella pittura vascolare di età arcaica : per un esempio significativo si pensi al Timiades impegnato in una amazzonomachia su un'anfora tirrenica a Boston[12].

Il secondo vaso che qui si presenta è una oinochoe attica a figure rosse (**fig. 4-5**)[13]. Sul corpo del vaso sono due figure femminili, cui serve da linea del terreno una fascia orizzontale risparmiata, in cui è inscritto un meandro lineare; alla sommità della spalla, in corrispondenza della decorazione figurata, una fascia risparmiata con una fila di linguette contornate, incorniciate da due linee orizzontali. Le due figure sono diverse per altezza e – presumibilmente – per età. La minore, a sinistra e diretta verso destra, indossa un peplo e regge una cista sul capo aiutandosi con le mani. Dinanzi a lei una donna matura, di prospetto ma con la testa rivolta indietro verso la ragazza, il piede sinistro girato a destra, nell'attitudine di un movimento interrotto; veste un chitone ed un mantello drappeggiato alla spalla ed al braccio sinistri; nella sinistra tiene una fiaccola accesa, nella destra una situla, da cui spuntano delle foglie di edera in color paonazzo. Probabilmente l'attacco inferiore dell'ansa era decorato con una palmetta risparmiata, ad imitazione di modelli metallici[14]. Il vaso è inquadrabile nella cerchia dei manieristi : il volto e la disposizione delle pieghe del chitone della donna richiamano la menade di un cratere a Torino, attribuito al Pittore di Agrigento. Inoltre la produzione del Pittore di Pan, l'artista principale tra i manieristi, comprende anche due oinochoai di questo tipo[15]. La scena raffigurata è evidentemente una festa di donne, notturna, come indica la fiaccola accesa. Precisare però di quale festa si tratti è alquanto problematico.

La presenza della ragazza, che porta sul capo una cista, e non il consueto kanoun[16], può far pensare ad una delle arrephoroi : secondo Pausania (I 27,3) nè le ragazze, nè la sacerdotessa di Athena Polias sapevano il contenuto del recipiente che bisognava trasportare al santuario di Afrodite en kepois[17] : si trattava quindi di contenitori chiusi o coperti.

La situla che porta la donna matura potrebbe invece riferirsi ad un contesto conviviale. In tal caso si può pensare ai Thesmophoria[18], cui prendevano parte anche madri e figlie[19]. Una possibile conferma potrebbe venire dall'iconografia : nel fregio con calendario della piccola Metropolis di Atene il mese di Pyanopsion, in cui si svolgevano i Thesmophoria,

11. Il nome Dorion è documentato in Attica : Osborne, Bryne, *op. cit.* (n. 10), p. 136. Così si chiamava anche un figlio di Orfeo ed avo di Omero : E. Bethe, *RE* V 2 (1905), *s.v.* « Dorion 1 », col. 1563.

12. Boston 1898.916 : *ABV*, p. 98,46; A. Kauffmann-Samaras, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Timiades », p. 30.

13. Devo le fotografie e l'invito a studiare il pezzo al compianto Vitaliano Merante. Non vidi.

14. *ARV*^{2}, p. il, shape 1; G. M. A. Richter, M. J. Milne, *Shapes and Names of Athenian Vases* (1935), p. 20, fig. 129.

15. Torino 4126 : *ARV*^{2}, p. 575,19; *CVA* Torino 1, III I, tavv. 5-6 (G. F. Lo Porto). Londra, BM E 512 e Monaco 2455 : *ARV*^{2}, p. 557-558,125.126.

16. J. Schelp, *Das Kanoun, der griechische Opferkorb* (1975).

17. Cf. E. Simon, *Festivals of Attica. An Archaeological Commentary* (1983), p. 39-46.

18. Cf. Simon, *op. cit.* (n. 17), p. 18-22.

19. Lukianos, *dial. mar.* II 1.

viene rappresentato da una piccola kistophoros[20], mentre la sacerdotessa dell'oinochoe sembra citare un tipo statuario, la kore Conservatori-Corinto, la cui identificazione con Demeter o Kore è suggerita dai gessi di Baia[21].

La situla che la sacerdotessa porta è però un arredo di carattere dionisiaco, al pari delle foglie d'edera che da essa traboccano[22].

Come si vede, sono possibili almeno tre proposte di lettura, nessuna delle quali però riesce a convincere completamente.

Fulvio CANCIANI.

20. L. DEUBNER, *Attische Feste* (1932), p. 250, n° 4, tav. 35.

21. L. BESCHI, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Demeter », p. 852, n° 53*.

22. Di solito il sesso della divinità concorda con quello dei sacerdoti, ma eccezioni sono sempre possibili : P. STENGEL, *Die griechischen Kultusaltertümer*[3] (1920), p. 36.

Fig. 1-3. — Hydria attica a figure nere in collezione privata.

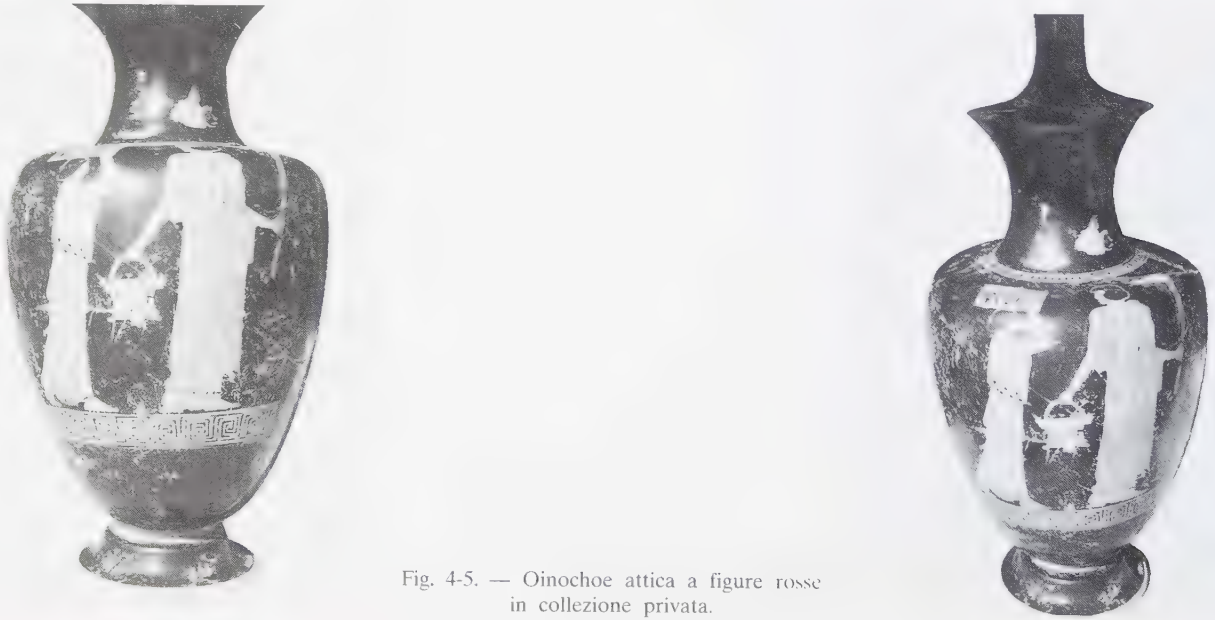


Fig. 4-5. — Oinochoe attica a figure rosse in collezione privata.

HERMÈS À LA TORTUE

Les deux articles « Hermes » (G. Siebert)[1] et « Mercurius » (E. Simon)[2] montrent bien quels immenses services le *LIMC* rend à l'archéologie dans ses recherches sur l'iconographie religieuse. J'en ai fait récemment l'expérience en étudiant le cas de l'Hermès *Propylaios*, sur l'Acropole d'Athènes, qu'on attribue généralement à Alcamène[3] : bel exemple d'une élucubration fondée sur une lecture fautive des textes épigraphiques et littéraires. La monographie de G. Siebert a considérablement allégé ma tâche quand j'ai alors élaboré en détail une démonstration que je n'avais auparavant présentée que trop sommairement[4]. D'autre part, la lecture attentive des deux articles consacrés l'un au dieu grec, l'autre au dieu romain fait apparaître combien l'iconographie de Mercure dépend étroitement de celle d'Hermès, qu'elle prolonge tout en lui apportant certaines innovations, comme celle de la bourse placée dans la main du dieu. Au lecteur de faire la synthèse entre les deux points de vue qui lui sont ainsi offerts par de savants spécialistes et de rétablir, le cas échéant, une continuité formelle que la répartition entre ce qui est tenu pour grec et ce qui est apprécié comme latin risque parfois de masquer quelque peu. On ne perçoit pas toujours clairement pourquoi telle formule plastique ou telle association d'images, empruntées à la tradition hellénique, reçoivent à l'époque impériale romaine un développement assez surprenant. Il y a là matière à réflexion et à recherches, qui rappellent l'unité profonde de la civilisation classique[5] : c'est un des grands mérites du *LIMC* que de rendre sensible cette unité.

L'association d'Hermès-Mercure avec la tortue en fournit un bon exemple. Cette association est fort ancienne, puisqu'elle remonte au moins à *l'Hymne homérique à Hermès*, c'est-à-dire au plus tard au VI[e] s. av. J.-C. On y voit le jeune dieu, à peine né, s'évader de son berceau et quitter la grotte maternelle : en chemin, il aperçoit une tortue, s'en empare et utilise sa carapace pour fabriquer la première lyre[6]. Dans l'iconographie d'époque romaine, le souvenir de ce premier exploit d'un dieu industrieux n'était pas

1. *LIMC* V (1990), p. 285-387.
2. *LIMC* VI (1992), p. 500-537 (le ch. XV, p. 537-554, est dû à G. Bauchhenss).
3. *CRAI* (1996), p. 37-53.
4. *RBPh* 48 (1970), p. 1431-1432. Cf. Pausanias, *Périégèse* I *CUF* (1992), p. 201.
5. J'ai souligné plusieurs fois l'intérêt de cette continuité de l'art grec à l'époque impériale : en dernier lieu dans *CArch* 36 (1988), p. 5-12.
6. *H. hom. Hermès*, v. 24-51.

oublié : une tortue accompagne souvent l'image d'Hermès-Mercure[7]. Simple complément d'ailleurs, qui n'intervient pas dans l'action du personnage représenté : ainsi, par exemple, dans le « Mercure »[8] signé par l'Athénien Cléoménès, au Louvre, où la tortue se cache sous la retombée de la chlamyde et n'attire nullement l'attention.

Dans l'iconographie proprement grecque, les mentions d'un Hermès à la tortue sont rares[9]. Pausanias signale à Argos, dans le temple d'Apollon Lycien[10], à côté du *Ladas* de Myron, un Hermès « qui a emporté une tortue pour en faire une lyre », ἐς λύρας ποίησιν χελώνην ἠρκώς. Un autre texte de Pausanias, à propos du sanctuaire des Muses de l'Hélicon[11], parle d'un groupe en bronze, attribué à Lysippe, représentant Apollon et Hermès « se querellant au sujet de la lyre », μαχόμενοι περὶ τῆς λύρας. Dans ce dernier cas la tortue, déjà transformée en instrument de musique, n'est pas considérée en tant qu'animal. En revanche un troisième passage du Périégète nous apprend qu'à Mégalopolis, en Arcadie[12], « le temple d'Hermès *Akakésios* a été détruit; il n'en reste rien, sauf une tortue en marbre. » Il est à présumer que cette tortue avait fait partie de *l'agalma* du dieu et qu'elle subsistait seule sur la plinthe dont la statue avait été arrachée.

Comme on voit, ces témoignages ne sont pas nombreux. Néanmoins il convient d'y ajouter une œuvre bien connue, le fameux « Éphèbe de Marathon » du Musée National d'Athènes[13] **(fig. 1)**. Ce bronze célèbre repêché en mer en 1925 dans le canal d'Eubée, fut aussitôt identifié comme un Hermès à la tortue par A. K. Rhomaios, qui évoquait le début de l'*Hymne homérique* dès la première publication[14]. Mais la tortue n'ayant pas été retrouvée, cette exégèse n'a pas été généralement acceptée et beaucoup d'autres interprétations, plus ou moins fantaisistes, ont été proposées. En 1948, Ch. Picard les a recensées[15] : « verseur » tenant en main une burette d'huile ou une œnochoé; personnage brandissant une grappe de raisin ou tirant d'une boîte (disparue) une longue bande de tissu; joueur de yo-yo (jouet appelé aussi bandalore ou émigrette) ou tirant sur la ficelle d'une toupie. Ch. Picard lui-même, persuadé que c'était bien le jeune Hermès, refusait la tortue, pour des raisons peu convaincantes, et lui substituait un coq, coupant ainsi tout lien entre la statue et le texte de l'*Hymne*. Plus récemment, dans une dissertation étendue et très documentée[16], A. Papaioannou reprenait en détail une interprétation déjà avancée par d'autres, en poussant plus loin l'analyse : il concluait que l'œuvre représentait

7. Simon, *loc. cit.* (n. 2), p. 535 : « Schildkröte ». Ajouter à la liste le n° 229 (stèle funéraire d'un jeune garçon en Mercure, encadré d'une tortue et d'un coq). Le musée de Tripoli conserve une statue en marbre d'Hermès à la chlamyde portant sur sa jambe droite relevée le petit Dionysos (*ASAA* 24-26 [1950], p. 209) : cette jambe est posée sur une tortue.

8. Pour ce beau document, dont l'interprétation, à mon sens, n'est pas encore élucidée, cf. R. Turcan, *L'art romain dans l'histoire* (1995), p. 85 et fig. 99.

9. Siebert, *loc. cit.* (n. 1), n° 310.

10. II 19,7. Un inventaire de Délos (*ID* 1417 B II, 66-67 = 1443 C 24-27) mentionne « un petit personnage sur une base de marbre, tenant dans sa main droite un πῆχυς en fer et dans la gauche une tortue. » J. Marcadé (*Au musée de Délos* [1969], p. 170, n. 9) en a rapproché *H. hom. à Hermès*, v. 50, et pense qu'il pourrait s'agir d'un jeune Hermès inventant la lyre.

11. IX 30,1.

12. VIII 30,6. Cf. M. Jost, *Sanctuaires et cultes d'Arcadie* (1985), p. 171; 223-224; 449.

13. Inv. 15!19.

14. *AD* 9 (1924-25, paru en 1927), p. 145 sq.; *Antike Denkmäler* IV (1929), p. 54 sq., pl. 30-37.

15. *Manuel d'archéologie grecque, La sculpture* III, 1 (1948), p. 500-509.

16. *AE* 1984 (paru en 1986), p. 191-215.

un jeune athlète vainqueur dans un concours pour la catégorie des *paides*. Dans nombre d'ouvrages récents, on préfère s'en tenir à une dénomination vague, comme l'*Éphèbe de Marathon*[17]. Certes il est de bonne méthode d'avouer notre incertitude, quand les données d'un problème sont insuffisantes ou trop obscures : cela vaut mieux que de multiplier les hypothèses sans fondement. Toutefois, si un raisonnement rigoureux permet de dégager une conclusion ferme, étayée d'observations précises et de rapprochements éclairants, on peut estimer être parvenu à la vérité : c'est pourquoi je reprends ici d'une manière plus systématique la démonstration que j'ai présentée, il y a près de quarante ans[18], pour appuyer la thèse de Rhomaios.

Toute tentative d'exégèse doit partir des données de fait que fournit le document. Le bronze de Marathon mesure environ 1,30 m : c'est la taille d'un jeune garçon d'une dizaine d'années et ses formes graciles suggèrent aussi qu'il s'agit d'un enfant. Il est d'ailleurs parfaitement impubère et c'est improprement qu'on l'appelle souvent *éphèbe*. Le sculpteur l'a saisi dans une attitude instable, comme s'il venait d'arrêter sa marche ou s'il allait la reprendre après un arrêt. Pour le spectateur contemplant la statue de face, l'équilibre, pour l'œil, était assuré par l'objet, aujourd'hui disparu, qui reposait sur la main gauche et sur l'avant-bras, replié vers l'avant horizontalement à partir du coude. La main droite est levée, paume vers l'extérieur : elle ne tenait aucun attribut. La tête est légèrement inclinée et le regard se dirige vers ce que tenait la main gauche.

Trois détails significatifs doivent être relevés. En premier lieu le traitement de la main gauche : la face interne des doigts étendus en avant et la paume ne sont pas modelés, mais aplatis, pour accueillir une surface plane, la face inférieure de l'objet qui reposait là et que maintenait une mortaise creusée au milieu de la paume. À partir de cette mortaise, le poignet et l'avant-bras sont eux aussi aplatis sur une longueur de 12 centimètres. En considérant que la mortaise et le tenon qui y était fixé se trouvaient à peu près au centre de l'objet porté par la main, on en déduit que la face inférieure de cet objet perdu avait une longueur d'environ 25 centimètres, ce qui correspond à la taille d'une grosse tortue terrestre et à la dimension nécessaire pour fabriquer la caisse de résonance d'une lyre.

Second trait caractéristique : la position des doigts de la main droite levée. Les trois derniers doigts se dressent librement, légèrement fléchis avec beaucoup de grâce, tandis que le pouce et l'index sont étroitement joints. La première phalange de l'index s'appuie directement sur le haut de la face intérieure du pouce. Il n'existe aucune trace, ni vestige ni arrachement, d'un objet quelconque qui aurait été serré entre ces doigts.

Troisième point à considérer : le dispositif de la chevelure. Les courtes mèches en désordre sont cerclées d'un étroit bandeau d'étoffe ou de jonc plat qui passe en arrière du front et juste sous la nuque. Au-dessus des mèches frontales, ce bandeau est orné d'une feuille triangulaire à nervure médiane qui se recourbe vers l'avant.

Avant de revenir avec quelque détail sur ces deux derniers points, qui apportent une confirmation décisive à l'exégèse, reconnaissons d'emblée que l'ensemble de ces données répond parfaitement à l'interprétation que Rhomaios avait aussitôt proposée[19]

17. Ainsi Ph. Bruneau, *in La sculpture, Le prestige de l'Antiquité* (1991), p. 66 : « le très anonyme Éphèbe de Marathon » ; cf. aussi p. 72.

18. *Études d'archéologie classique* II, *AEst*, Mém. n° 22 (1959), p. 38.

19. Cf. *supra* n. 14.

CARDIFF UNIVERSITY

en invoquant l'*Hymne homérique à Hermès*, v. 24 à 38. Par une convention qui ne choquait personne, le poète imagine que le jeune dieu, à peine né, va courir les chemins hors de l'antre maternel : « né à l'aurore, il se mettait à jouer de la cithare dès la demi-journée » (v. 17). La divinité ne passe pas par le stade du bébé vagissant : Hermès, sitôt évadé de son berceau, marche, parle et agit. L'artiste ne trahit donc pas le texte en le représentant comme un *pais*, déjà capable d'ourdir des trames, tout en lui gardant la grâce naturelle d'un être à peine adolescent. L'attitude qu'il donne au jeune garçon est suggérée par l'*Hymne* : il vient de découvrir la tortue, ἔνθα χέλυν εὑρών, et en éprouve un vif plaisir, ἐκτήσατο μυρίον ὄλβον (v. 24). Il a suspendu sa marche et va la reprendre après avoir ramassé l'animal, qu'il rapportera dans la grotte (v. 34). Considérant sa trouvaille, il médite sur l'usage qu'il va faire de ce « beau jouet », καλὸν ἄθυρμα[20]. C'est le moment que la statue illustre avec une parfaite justesse de ton : sérieux de l'expression du visage, traduisant l'intensité de la réflexion, et, au même instant, illumination subite à l'idée d'inventer la lyre, d'où la joie qui se manifeste par le geste de la main droite.

Ce geste est en effet un élément essentiel de la scène : sous l'empire de la révélation qui l'enchante, Hermès claque des doigts, façon d'exprimer la surprise et la joie que les Grecs connaissaient bien[21]. Ils appelaient cette forme d'applaudissement ἀποκρότημα. Claquer des doigts pour approuver ou pour admirer, se disait ἀποκροτεῖν[22]. Ainsi Strabon[23] décrit un personnage qui « claque des doigts de la main droite en manière d'applaudissement », συμβάλλοντα τοὺς τῆς δεξιᾶς χειρὸς δακτύλους ὡς ἄν ἀποκροτοῦντα. Pour ce faire, on serrait les doigts l'un contre l'autre, συμβάλλειν. Le geste apparaît assez souvent sur les monuments figurés, où l'on constate que c'est l'index et le pouce qui servaient à cette opération. Ainsi, par exemple, une belle stèle gravée du Louvre[24] où un éphèbe de profil lève la main gauche à hauteur du visage, la paume tournée vers l'extérieur, et exprime son contentement en claquant des doigts. Le même geste se retrouve sur plusieurs peintures de vases, où il n'a pas toujours été compris : c'est le cas pour certaines scènes de musique, où les assistants claquent des doigts soit pour applaudir, soit pour accompagner le rythme du chant. Quelques exemples suffiront, parmi ceux qui figurent dans le *LIMC*. Sur une belle amphore à figures rouges de Psiax, à Madrid[25], Apollon joue de la lyre, encadré par Artémis et par Arès, qui claquent des

20. Le mot revient trois fois (v. 32, 40, 52).

21. G. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer* (1890), p. 90 sq.; G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965).

22. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, *s.v.* κρότος.

23. *Géographie* XIV 5,9 (672 C). Il s'agit d'un relief assyrien qui figurait sur le tombeau de Sardanapale en Cilicie, à Anchialé. Une inscription en « lettres assyriennes » accompagnait la représentation et on avait ajouté ultérieurement un distique en grec d'inspiration épicurienne qui a été souvent cité dans la littérature ancienne (bibl. dans l'édition *CUF* de l'*AP* VII par Walz-Des Places [1938], ép. 325, n. 1). J'y reviendrai à propos de Diodore II 23,3, qui en fait aussi mention. Le geste du roi sur le relief assyrien a été compris par les Grecs comme un ἀποκρότημα, bel exemple d'*interpretatio graeca*.

24. Inv. Ma 3432. Cf. M. Hamiaux, *Musée du Louvre. Les sculptures grecques* I (1992), n° 86. Malgré Charbonneaux et Johansen, on ne peut imaginer que cet éphèbe tenait une fleur indiquée seulement par la peinture : l'index et le pouce sont étroitement joints et la fleur supposée aurait débordé sur l'angle de la stèle. J'ai signalé cette erreur dans *REG* 107 (1994), p. 5-6.

25. Ph. Bruneau, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Ares », n° 111*; *CVA* Madrid I, pl. 23,1 et 24,2. Le troisième personnage (Aphrodite plutôt que Léto) claque aussi des doigts des deux mains, qu'elle tient à la hauteur des hanches : bel exemple d'*apokrotéma* collectif. L'image d'Artémis sur ce vase est reprise par L. Kahil dans son

doigts. Une autre amphore de Psiax, à Philadelphie[26], montre Léto claquant des doigts derrière Apollon lyricine, exactement comme Artémis sur le vase précédent. Même scène et même geste de Léto (dont le nom est inscrit) sur une amphore du British Museum[27]. On peut citer aussi les représentations réunies par J.-Cl. Poursat sur le thème de la pyrrhique, où s'exhibent des danseuses nues : sur une hydrie à figures rouges, une jeune femme rythme la danse en claquant des doigts[28] ; sur un cratère en cloche de Thèbes, c'est un banqueteur qui, le bras droit levé, applaudit la danseuse en claquant des doigts[29], exactement comme l'Hermès de Marathon s'applaudit d'avoir découvert la tortue. Rappelons enfin le relief des hockeyeurs (*ceretizontes*), au Musée National d'Athènes[30], où l'un des deux personnages de gauche claque des doigts, la main levée. Plus tard, à l'époque hellénistique, un satyre en bronze de Naples[31], à demi étendu, claque des doigts dans son ivresse avec sa main droite levée. Ces quelques exemples, qu'on multiplierait aisément, rendent indubitable la signification du geste si expressif et si spontané que fait le jeune garçon de Marathon pour manifester sa satisfaction au moment où lui vient à l'esprit l'idée de tirer parti de sa trouvaille.

Reste le troisième indice, apporté par la chevelure. Les courtes mèches serrées par un bandeau conviennent à un habitué du gymnase[32], et c'est aussi le cas pour l'ornement médian de ce bandeau, une feuille[33]. On retrouve ce type de coiffure sur les images de jeunes gens dans des scènes de palestre. Sur un skyphos du Lewis Painter (milieu du v^e^ s.), un éphèbe qui tient une lyre porte ce bandeau à *apex* **(fig. 2)**, et l'éditeur de ce vase, H. R. M. Smith, a consacré un développement étendu à cette mode capillaire[34]. Sur une coupe attribuée au Peintre de la Dokimasie de Berlin[35], vers 480-470, un jeune homme qui a les cheveux ceints du même bandeau vient couronner un pilier hermaïque ; un *terma* situe la scène dans un gymnase. Une coupe du Peintre d'Antiphon[36], vers 480-470, montre un éphèbe drapé dans son manteau, après l'effort : il porte aussi le bandeau à *apex* ; un strigile, dans le champ, rappelle que nous sommes à la palestre. On songe naturellement au passage d'Aristophane, dans les *Nuées* (v. 1005-1006), où le « Discours juste » recommande à Phidippide d'aller au gymnase de l'Académie pour s'y exercer à la course, « la tête couronnée d'une fine tige de roseau », στεφανωσάμενος καλάμῳ λεπτῷ, avec un camarade de bonne compagnie[37]. Ce bandeau fait d'une souple

art. « Artemis », n° 1141* : on voit là clairement qu'elle claque des doigts avec le pouce et l'index non seulement de la main gauche levée, mais aussi de la main droite abaissée.

26. *LIMC* II (1984), *s.v.* « Artemis », n° 1110*.

27. *Ibid.*, n° 1122*.

28. *BCH* 92 (1968), p. 590-591, fig. 42.

29. *Ibid.*, p. 602-603, fig. 58.

30. G. Lippold, *Die griechische Plastik* (1950), p. 85, pl. 28,3 ; Ch. Picard, *Manuel* II (1939), p. 20, fig. 6.

31. Lippold, *op. cit.*, p. 330, pl. 118,3.

32. Hermès et Héraclès seront canoniquement les patrons du gymnase à l'époque hellénistique. Mais dès la seconde moitié du v^e^ s. ils sont représentés avec la chevelure courte des athlètes. Cf. Siebert, *loc. cit.* (n. 1), p. 378, et W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (1977), p. 247 et n. 20.

33. Selon Melle S. Amigues, qui a bien voulu m'éclairer à ce sujet, cette feuille pourrait être une feuille de clématite *cirrhosa*, plante appréciée dans la confection des couronnes. Cf. H. Baumann, *Le bouquet d'Athéna* (1984), p. 85.

34. *CVA* USA, Univ. of California 1, p. 45 et pl. 40-41.

35. Siebert, *loc. cit.* (n. 1), n° 108* ; *CVA* Copenhagen 3, pl. 143,1b.

36. *CVA* Baltimore, Coll. Robinson, pl. 17 ; E. Buschor, *Griechische Vasen* (1969), p. 153, fig. 172.

37. Ce passage a fait récemment l'objet d'une controverse entre philologues : en dernier lieu J. Jouanna (*REG* 106 [1993], p. xix-xxv, et *BCH* 117 [1994], p. 45 sq.), dont j'incline à suivre les analyses.

liane pouvait s'orner d'une feuille qui se dressait au-dessus du front, comme on le voit par les peintures de vases. Il n'y a pas lieu de croire que l'adjonction de cette feuille ait eu une signification particulière. Elle est portée tantôt par des athlètes en pleine action, tantôt par des éphèbes au repos, voire par un pédotribe. En tout cas cet agencement capillaire était d'usage courant dans les gymnases. On comprend qu'il figure sur certaines représentations d'Hermès, patron, avec Héraclès, des activités palestriques. Il en est ainsi sur les monnaies de Cyrène au type d'Hermès Parammon [38] et sur plusieurs statuettes de bronze d'époque hellénistique où Hermès, bien identifié par les ailes qu'il porte aux tempes, apparaît en lutteur [39] ou en discobole [40]. Comme ces petits bronzes viennent d'Égypte pour la plupart, on a interprété dans ce cas la feuille frontale comme une feuille de lotus [41], ce qui n'est pas le cas pour l'Hermès de Marathon ni pour les monnaies de Cyrène : l'ornement végétal ajouté au bandeau palestrique pouvait naturellement varier suivant les lieux. Ce qui importe à notre propos, c'est que cette mode capillaire soit bien attestée pour Hermès, dieu du gymnase.

La convergence de tous ces indices a valeur de preuve : tous les éléments de la représentation conviennent à l'exégèse que Rhomaios avait proposée dès le début avec une perspicacité divinatoire. L'analyse qu'on vient de lire a permis de faire apparaître cette parfaite cohérence de l'œuvre dans tous ses détails et devrait lever tous les doutes : la statue de Marathon est un Hermès à la tortue, illustrant avec bonheur l'anecdote rapportée au début de l'*Hymne homérique à Hermès*. Elle devra être admise désormais, à une place de choix, dans l'iconographie de ce dieu.

Il est d'un grand intérêt qu'un texte littéraire ait directement inspiré une œuvre plastique d'une telle qualité. La date et le classement stylistique de ce bronze, dans l'ensemble si bien conservé, ne sont pas établis sûrement. C'est par routine qu'on le place au IV^e^ s. av. J.-C. : il pourrait être sensiblement plus récent, car la tradition praxitélienne, à laquelle on se plaît d'ordinaire à le rattacher, est restée fort vivace à travers toute l'époque hellénistique. Au reste certains commentateurs songeaient à l'attribuer à Lysippe [42]. À la vérité ces affirmations sont dénuées de tout fondement testimonial, tant notre connaissance des styles reste imparfaite : entre l'époque d'Alexandre et celle d'Hadrien, la chronologie de la sculpture grecque donne encore matière à controverse sur bien des points, faute de repères objectivement assurés. Toutefois, et quelle qu'en soit la date, la statue apporte un témoignage précis et indiscutable sur la popularité dont jouissait l'*Hymne à Hermès* : il fallait qu'il fût familier au public pour qu'un sculpteur de talent reçût mission de l'illustrer avec une exactitude quasiment littérale. Or on ne connaît guère qu'une citation de cet hymne dans les textes anciens [43].

38. G. Siebert, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Parammon », p. 174-175, et pl. 105 (Parammon n° 4). Cf. *Études d'archéologie classique* II (*supra* n. 18), p. 34-38, pl. II,1-4.

39. Siebert, *loc. cit.* (n. 1), n° 970* (groupe du musée d'Istanbul). Le thème plastique d'Hermès *Enagônios* muni du bandeau à *apex* a été étudié d'une manière approfondie par R. Foerster, *MDAI(R)* 29 (1914), p. 168-180 (liste abondante de documents). Le groupe d'Istanbul a été réétudié par H. Kyrieleis, *Antike Plastik* XII (1973), p. 133-147, avec d'excellentes photographies (pour les détails de la tête d'Hermès, cf. fig. 27 et pl. 48).

40. Hermès discobole de Stuttgart : Lippold, *op. cit.* (n. 30), pl. 116,1.

41. Ainsi Foerster et Kyrieleis (*supra*, n. 39).

42. Arvanitopoulos, *Polemon* 3 (1948), p. 137-144.

43. Allen-Sikes-Halliday, *Homeric Hymns*[2] (1936). Il s'agit d'un passage d'Antigonos de Carystos (III^e^ s. av. J.-C.), où est cité le v. 51.

L'Hermès de Marathon vient s'ajouter à ce témoignage jusqu'alors isolé. Les échos directement perceptibles d'œuvres littéraires dans l'art figuré sont trop rares pour qu'on néglige d'enregistrer dûment celui-là, si fidèle et si évocateur.

François CHAMOUX.

Fig. 1. — L'Hermès de Marathon. Athènes, Musée National inv. 15118 (photo du Musée).

Fig. 2. — Éphèbe portant le bandeau à *apex*. Skyphos du Lewis Painter, University of California.

UNE PROMENADE À TRAVERS LES SOURCES LITTÉRAIRES : LE CAS D'HYACINTHOS *

Todo pasa y todo queda
pero lo nuestro es pasar
pasar haciendo camino
camino sobre la mar

(A. Machado)

Le monde bariolé de la mythologie grecque a su franchir la barrière du temps et de l'espace avec une force que l'on ne saurait reconnaître dans aucune autre mythologie. Cependant la survivance de ces êtres qui peuplaient les mythes grecs n'est pas homogène et tous n'ont pas connu le même sort. Nous pourrions d'ailleurs nous poser la question du succès de certains personnages qui les fait encore familiers de nos jours et de l'oubli où d'autres semblent se morfondre. Le hasard pourrait être invoqué comme cause, mais il serait trop simple de l'avancer comme seule et unique raison.

La survivance d'un Ulysse, d'une Eurydice, d'un Prométhée ou d'un Héraclès pourrait être facile à expliquer; ces personnages sont devenus des symboles et de ce fait ont échappé à l'oubli. D'autres sont devenus des paradigmes d'une expérience du vécu par excellence (Oreste, Sisyphe, Narcisse, Daphné), d'autres encore, comme les Érotes, ont continué à être présents dans notre culture en tant que poncifs. Essayer de trouver une réponse de caractère global à ce choix serait tout aussi vain et prétentieux qu'inutile. La seule approche possible nous semble le cas par cas et encore ne sommes-nous pas sûrs de trouver la réponse juste, pour autant qu'il y en ait une. En effet, les éléments qui entrent en ligne de compte sont nombreux : transmission de la tradition, supports, contexte socio-historique, entre autres, pour ne citer que ceux que l'on peut vérifier. Devant cet état de faits, il y a un fort risque de se lancer dans des élucubrations gratuites tout aussi invérifiables les unes que les autres, danger parfois encouru par la recherche. Il nous semble cependant que l'on peut aborder le problème du devenir et

* À Madame Lilly Kahil avec toute mon affection, en souvenir des années passées à Fribourg où j'ai pu bénéficier de ses conseils éclairés.

de la survivance de certains personnages mythiques en gardant à l'esprit les limites inhérentes à ce genre de recherche.

Nous aimerions illustrer notre propos en nous penchant sur l'un de ces personnages dont le temps nous a conservé un pâle souvenir : Hyacinthos. Une promenade à travers les sources littéraires qui concernent son mythe nous permettra d'évaluer les changements qui se sont opérés dans la nature de notre personnage et de cerner comment il a été conçu dans l'Antiquité ainsi que dans quelle mesure il a intégré le legs culturel occidental.

Tout d'abord, il convient de rappeler le mythe dans ses grandes lignes, dans une version que l'on pourrait qualifier de standard et qui est, somme toute, celle que l'on rencontre dans la plupart des dictionnaires de mythologie grecque : Hyacinthos, jeune homme d'origine laconienne d'une grande beauté, est aimé d'Apollon. Un jour qu'ils s'exercent au lancer du disque, celui-ci va heurter la tête du garçon qui meurt des suites du coup. Le disque, lancé par Apollon, aurait rebondi sur un rocher, ou aurait été dévié par la jalousie de Zéphyr, amoureux, lui aussi, du garçon. Du sang d'Hyacinthos naîtra une fleur, la hyacinthe, vraisemblablement notre lys martagon, qui porte inscrit sur ses pétales la plainte du dieu – AI, AI – ou, selon d'autres versions, les initiales du jeune homme. Apollon, désolé de la mort de son aimé, instituera des chants funèbres en son honneur.

Examinons à présent comment on a abouti à cette formule canonique du mythe qui tourne autour de deux mythèmes de base : la présence d'Apollon et celle du disque comme instrument de malheur[1]. Homère ne semble pas le connaître, bien qu'il mentionne l'aède thrace Thamyris[2], dont Apollodore[3] fera l'inventeur de la pédérastie, en le faisant tomber amoureux de notre héros. La première mention du mythe d'Hyacinthos pourrait se trouver dans le *Catalogue des Femmes*[4] attribué à Hésiode mais sensiblement postérieur. Bien que s'agissant de la reconstitution d'un passage, ce témoignage a une valeur capitale si l'on songe à l'importance de l'oeuvre hésiodique dans la constitution du corpus mythique grec. Il faut cependant attendre l'*Hélène* d'Euripide[5] (412 av. J.-C.) pour avoir la première mention assurée. L'auteur se fait cependant l'écho d'une tradition fort ancienne où la métamorphose du sang du héros est encore inexistante. En effet, il faut attendre les *Histoires incroyables* de Palaéphatos[6] au IV^e^ siècle av. J.-C. pour voir apparaître deux éléments qui deviendront canoniques dans le mythe : la naissance de la fleur et la jalousie de Zéphyr qui sera désormais la cause de la mort d'Hyacinthos. Le mythe ne semble donc pas être formellement constitué avant l'œuvre de Palaéphatos.

Comme c'est souvent le cas en Grèce pour ce genre de récits, bien que sa structure reste foncièrement la même, le mythe sera enrichi de nuances qui obéissent, somme toute,

1. Ces deux éléments constitutifs vont se retrouver, à quelques exceptions près, chez tous les auteurs qui abordent le mythe.

2. *Il.* II 545.

3. *Bibl.* I (16) 3,3.

4. Il s'agit du fragment 171 : *« Diomédé qui enfantait Hyacinthe sans défaut et fort (...) qu'un jour Phébus à la longue chevelure tua lui-même d'un disque sans pitié »* (traduction D. Auger, « À l'ombre des jeunes garçons en fleur », *in Enfants et enfances dans les mythologies. Actes du VII^e^ Colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris X* [1995], p. 94, n. 5). À l'appui de cette reconstitution vient le témoignage d'Apollodore qui donne à Diomédé pour fils Cynortas et Hyacinthos. Le mythe de base apparaîtrait donc fixé dans la littérature au VI^e^ s. av. J.-C.

5. Euripide, *Hél.* 1465-1472.

6. Palaéphatos, *De incred.* 46 (Festa, *Mythographi Gr.* III 2, p. 67).

aux différentes réflexions que l'on porte sur lui. Ainsi, au IIe s. av. J.-C., Nicandre, dans ses *Theriaca*[7], introduira expressément la notion de meurtre involontaire dans le mythe d'Hyacinthos, notion qui sera fréquemment reprise par les auteurs postérieurs. Cette précision qu'Hésiode faisait déjà dans le passage du *Catalogue des Femmes* et qui semble être l'un des éléments constitutifs du mythe, pourrait se charger au IIe siècle av. J.-C. d'une valeur supplémentaire, puisqu'elle traduit de manière plus générale une nouvelle lecture des mythes à l'époque hellénistique où se profile largement la notion du destin inéluctable contre lequel même les dieux sont impuissants et où la sphère apollinienne ne peut être synonyme que d'ordre et de clarté.

Très tôt cependant, le mythe d'Hyacinthos, qui à l'origine pourrait être compris comme un récit de nature étiologique, visant à expliquer l'existence d'un culte, va prendre une tout autre connotation. En effet, la figure d'Hyacinthos va être petit à petit dissociée de son mythe pour devenir l'un des paradigmes de la beauté masculine et des amours homosexuelles d'Apollon. Apollodore pourrait être l'un des premiers à aller dans ce sens, évolution qui est tout à fait claire chez Hygin[8] dans son *De fabulis* où Hyacinthos apparaît dans une liste au titre évocateur, *Qui ephebi formosissimi fuerunt*. Hyacinthos est appelé désormais à grossir les listes des caprices amoureux des divinités grecques. Nous le verrons plus tard apparaître associé à d'autres figures mythiques qui ont connu le même développement.

Mais il faut nous arrêter sur ce qui constitue le plus important jalon dans l'élaboration de la version canonique du mythe et, à ce jour, la source la plus complète qui nous soit parvenue, les *Métamorphoses* d'Ovide[9]. Elles marqueront toute la tradition littéraire ultérieure et donnent certainement ses lettres de noblesse au mythe. Nous y retrouvons pour la première fois un récit complet qui nous fournit, outre des éléments mythologiques, des renseignements généalogiques et cultuels. On peut affirmer sans hésitation que nous nous trouvons devant le témoignage littéraire le plus complet nous permettant de reconstituer le caractère des rapports qu'entretiennent Apollon et Hyacinthos. En effet, les personnages évoluent dans un contexte cynégétique et de jeux de palestre. Ovide signale en outre qu'Apollon quitte Delphes pour Sparte en abandonnant ses activités coutumières pour suivre le héros. C'est donc dans un milieu de brousse, cadre par excellence des initiations masculines, que se place le mythe. L'image que le poète nous transmet est assez évocatrice : Apollon porte les filets, tient les chiens en laisse et accompagne Hyacinthos sur les sommets d'une montagne escarpée. Tous ces éléments trahissent un rapport éraste-éromène propre à la sphère des initiations que l'on retrouve à maintes reprises dans la mythologie grecque. L'origine du culte, dont Ovide signale l'ancienneté, est justifiée par la mort du jeune homme qui pourrait être comprise, en termes d'interprétation religieuse, lors d'une première lecture, comme une initiation échouée. Apollon, qui s'attribue la faute, institue des chants funèbres en l'honneur du héros pour expier son crime :

Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt (vers 205).

7. Nicandre, *Theriaca* 902-906.

8. Hygin, *Fables* 271.

9. X 161-225. N'oublions pas cependant que l'auteur vise avant tout une composition poétique haute en couleur.

À la suite d'Ovide et jusqu'à l'époque byzantine, les attestations, bien que le plus fréquemment ponctuelles, sont relativement nombreuses chez les auteurs gréco-romains, quelle que soit leur formation. Le mythe apparaît cependant rarement *in extenso* et la plupart des sources montrent l'empreinte de l'œuvre ovidienne. De ces auteurs, pour lesquels Hyacinthos n'a souvent d'autre valeur que celle de paradigme, on peut retenir certaines attestations qui apportent des éléments intéressants pour décrypter le mythe.

C'est notamment le cas de Pausanias[10] qui donne peu de crédit à la légende et ne cache pas ses réticences quant à sa véracité, attitude que l'on connaît bien, par ailleurs, chez le Périégète. Par contre, il accorde un long développement au trône de Bathyclès : il nous en fournit une description extrêmement détaillée qui a servi de base à tous les chercheurs modernes qui se sont attaqués, avec plus ou moins de fortune, à la reconstitution de ce qui dut être l'un des monuments les plus imposants de l'époque archaïque. Contrairement à ce que l'on aurait pu croire, le mythe d'Hyacinthos est absent du répertoire iconographique du trône si ce n'est par la représentation, sur l'autel, de la scène de l'apothéose d'Hyacinthos en compagnie de sa sœur Polyboia, apothéose que Pausanias est le seul à attester de manière explicite.

Les mentions de Philostrate l'Ancien et de Philostrate le Jeune méritent également d'être relevées car elles ont l'intérêt de nous fournir un cliché iconographique du mythe. Selon leur méthode, ils procèdent à l'ἔκφρασις d'un tableau de façon à rendre compréhensible l'image représentée. Philostrate l'Ancien[11] nous décrit une image figée qui, bien que d'une grande intensité dramatique (Hyacinthos gît à terre alors qu'Apollon n'a pas encore abandonné la *balbis*), ne nous fournit aucun élément nouveau quant au mythe. Il faut signaler – pour autant que l'on accepte que Philostrate décrit des tableaux réels – que nous avons ici la première représentation de la mort d'Hyacinthos. On peut dès lors présupposer l'existence d'une œuvre de l'époque de Philostrate ou de peu antérieure qui aurait servi de source d'inspiration au sophiste. La complexe mise en scène d'une part, propre au courant artistique du IIe s. ap. J.-C. et dont les mosaïques d'Antioche nous fournissent le meilleur exemple, ainsi que l'absence de précédent parmi les œuvres qui mettent en scène Hyacinthos[12] de l'autre, nous permettent de penser à l'existence d'une peinture perdue[13] dont se serait inspiré l'auteur.

10. III 19.1-6.

11. *Images* 24.

12. En effet, il s'agit souvent de représentations qui ne font guère allusion qu'aux liens entre le héros et Apollon par le biais de la proximité du premier avec le cygne.

13. Le témoignage iconographique le plus proche dans le temps de part sa notoriété, qui aurait pu servir de source d'inspiration à l'auteur, était le tableau du peintre Nicias qu'Auguste aurait emporté après la prise d'Alexandrie. Pline, *H.N.* XXXV 131, signale qu'Auguste fut charmé au point de l'emporter à Rome. On sait par ailleurs que ce tableau aurait été exposé dans le temple d'Auguste édifié par Tibère et Livie en 14 au pied du Palatin. Cependant on en sait peu sur la représentation d'Hyacinthos, si ce n'est que ce grand peintre athénien de la deuxième moitié du IVe s. av. J.-C. « lui a donné la délicatesse de l'adolescence, ce qui fait allusion à la légende concernant l'amour qu'Apollon avait pour lui » (Pausanias III 19,4). Il serait plus tentant de voir dans le tableau décrit par Martial, *Épigrammes* XIV 173 celui qui put servir de source d'inspiration à Philostrate :

Hyacinthus in tabula pictus
Flectit ab inviso morientia lumina disco
Oebalius, Phoebi culpa dolorque puer
« Tableau représentant Hyacinthos

Le témoignage de Philostrate le Jeune[14], actif dans la deuxième moitié du IIIe s. ap. J.-C., est, lui, bien plus intéressant. Tout comme Ovide, l'auteur s'attarde sur les relations entre les deux personnages. Cette fois-ci, il est question des connaissances dont Apollon fera bénéficier Hyacinthos si, en échange, il accepte son amour. Le dieu l'initiera au maniement de l'arc et de la lyre, à la musique, aux arts mantiques et lui apprendra à être le meilleur à la palestre. Il pourra encore parcourir sur un char attelé de cygnes les régions chères à Apollon. Autrement dit, nous retrouvons le contexte d'initiation qu'Ovide avait déjà brossé, où l'éraste partage ses connaissances avec son éromène afin que celui-ci devienne une sorte d'*alter ego*[15].

Nous aimerions attirer l'attention sur ce passage car il contient des éléments qui peuvent se révéler d'une grande importance pour l'iconographie. En effet, l'auteur semble se faire l'écho d'une tradition connue des peintres de vases : la figuration d'Hyacinthos monté sur un char tiré par des cygnes[16]. À ce sujet, il nous semble légitime de nous demander si la recherche iconographique moderne n'a pas procédé à une attribution un peu abusive, en mettant en œuvre un de ces faux mécanismes, que l'on rencontre parfois dans le domaine de la peinture de vases et qui consiste à identifier des personnages dont on ignore le nom en faisant appel à des sources littéraires tardives. Il ne faut pas oublier que Philostrate le Jeune est le seul auteur[17] à notre connaissance à mentionner expressément les liens d'Hyacinthos avec le char guidé par les cygnes d'Apollon.

Bien que la plupart des iconographes identifient, à quelques exceptions près, tout jeune homme nu ou demi-nu monté sur un cygne avec Hyacinthos, il nous semble qu'il faut procéder avec prudence. En effet, au caractère tardif de la source littéraire invoquée comme critère d'identification s'ajoute le problème posé par le manque d'attributs caractéristiques, ce qui rend encore plus malaisée la tâche de l'iconographe. Le héros que l'on a voulu identifier avec Hyacinthos est figuré nu dans le plus grand nombre des cas, bien qu'il puisse apparaître également habillé ou portant une draperie sur l'épaule. Parfois il porte une couronne ou tient une lyre, un rameau, un aiguillon ou un plateau à la main. Il peut avoir les cheveux courts, mi-longs ou longs. Il est facile de constater

Il détourne du disque odieux ses yeux expirants,
l'enfant de Lacédémone, reproche et chagrin de Phoebus » (Trad. H. J. Izaac, *CUF*).

14. *Images* XIV.

15. Philostrate le Jeune est un des auteurs les moins étudiés et en fait nous en savons très peu sur lui et sur son œuvre. Cependant, les chercheurs qui se sont penchés sur la question sont d'accord pour affirmer que ses connaissances littéraires se réduisent à quelques auteurs parmi les plus connus. Il est peut-être légitime de se demander si les ressemblances avec le texte d'Ovide ne trahissent pas une lecture trop proche du passage des *Métamorphoses*.

16. C'est l'image que l'on a cru pouvoir reconnaître sur une coupe de Douris à Berlin, Staatl. Mus. 3168 (*ARV*^{2}, p. 428,13). Un jeune homme nu est figuré debout vers la droite, tenant les rênes d'un char ailé tiré par des animaux qui ne sont pas représentés. Si l'identification s'avère juste, ce schéma iconographique d'Hyacinthos apparaîtrait dans la céramique attique à partir de 500-490 av. J.-C. Dans l'art étrusque ce schéma est un peu plus tardif et ne semble pas être attesté avant le IVe siècle av. J.-C.

17. Bien évidemment le fait que la figure de Philostrate le Jeune soit peu connue rend encore plus difficile l'estimation de la portée de son témoignage. Bien que la plupart des auteurs signalent le caractère restreint de ses sources, qui semblent limitées aux auteurs les plus connus, on peut toujours supposer l'existence d'une source qui ne nous serait pas parvenue, mais toute prudence s'impose car on est là dans le domaine de l'hypothèse et de la conjecture. Voir en dernier lieu l'introduction de L. A. de Cuenca, M. A. Elvira, *Filóstrato el Viejo Imágenes, Filóstrato el Joven, Imágenes, Calístrato, Descripciones* (1993) où les auteurs font une bonne analyse du problème.

que le manque de fixité d'un modèle iconographique de base constitue un sérieux handicap au moment d'identifier notre personnage.

En ce qui concerne les scènes dans lesquelles il est figuré, nous arrivons au même constat. Le plus souvent il s'agit d'une figuration non narrative où nous voyons un jeune homme monté sur un cygne évoluant vers la droite ou vers la gauche[18]. Nous aimerions signaler en outre que cette scène semble se dérouler en contexte marin étant donné la présence d'un ou plusieurs dauphins qui occupent le plus souvent le champ inférieur de l'image[19] (**fig. 1**). Or, rien dans le mythe d'Hyacinthos ne laisse entrevoir une quelconque proximité avec le monde marin. On a voulu le reconnaître sur des scènes de poursuite amoureuse, particulièrement en faveur dans la céramique attique du début de l'époque classique. Les identifications qui semblent cependant les plus fortunées seraient celles qui concernent l'enlèvement d'Hyacinthos par Zéphyr puisqu'elles feraient référence à l'amour que Zéphyr éprouvait pour le héros, amour cependant inassouvi d'après les sources littéraires. Apollon et Hyacinthos ne sont jamais figurés ensemble sur les documents iconographiques qui nous sont parvenus, à une exception près[20].

Tous ces éléments nous incitent à exprimer nos réserves et il nous semble que l'on est en droit de se demander si l'on a toujours procédé à une lecture correcte. Il ne faut pas oublier que le seul document où Hyacinthos soit expressément nommé présente un schéma iconographique totalement inhabituel dans l'optique précitée : il s'agit d'une gemme d'époque impériale romaine figurant un discobole.

À cet égard, on peut encore signaler que le schéma iconographique jeune homme sur un cygne = Hyacinthos ne semble pas connu des artistes modernes qui se sont intéressés au mythe d'Hyacinthos, leur source d'inspiration étant, vraisemblablement, le passage d'Ovide[21].

18. Hauser fut le premier à proposer cette identification, qui n'a pas vraiment été remise en question par la suite. Pour l'auteur, le cygne suggérait le rapport avec Apollon. F. Hauser, « Hyakinthos », *Philologus* 52 (1893), p. 209-218. Voir en dernier lieu pour la question iconographique L. et F. Villard, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Hyakinthos », p. 546-550. Pour les auteurs, les figures juvéniles chevauchant des cygnes, dans la céramique attique des VI^e^ et V^e^ siècles, représentent incontestablement Hyacinthos (p. 547).

19. Ainsi sur un lécythe à fond noir du Peintre d'Athéna daté vers 500-490 av. J.-C. au Staatl. Mus. de Berlin (n° d'inv. 30852) : Villard, *loc. cit.* (n. 18), n° 8*. La seule interprétation valable qui pourrait expliquer la présence du dauphin serait son rapport avec le monde funéraire. Nous aurions alors, par le biais de la représentation du dauphin, un rappel de la mort d'Hyacinthos. Cette possibilité m'a été suggérée par R. Olmos que je remercie.

20. Il s'agit d'une œnochoé étrusque datant du premier quart du IV^e^ s. av. J.-C. où s'affrontent un bige monté par Apollon, un rameau de laurier à la main, et un char tiré par deux cygnes que conduit Hyacinthos à demi nu. Vatican G 111, de Vulci. Cf. Villard, *loc. cit.* (n. 18), n° 35.

21. Hyacinthos ne semble pas avoir joui d'un grand succès et rares sont les œuvres littéraires ou iconographiques où il apparaît. Il n'est pas figuré avant le XVI^e^ siècle et ne l'est ensuite que de manière sporadique. Ainsi on peut citer, sans viser à l'exhaustivité, parmi les représentations les plus intéressantes : une sculpture en ronde bosse de Cellini (1571), une fresque du Domenichino au Palazzo Farnese (vers 1603), une sculpture en ronde bosse figurant un adolescent blessé de Bosio (vers 1825), une fresque figurant la dernière étreinte d'Apollon et Hyacinthos d'Appiani (1814), ou encore un tableau de Broc de la deuxième moitié du XIX^e^ s. au Musée de Poitiers. Dans la littérature la même rareté se vérifie : l'histoire d'Hyacinthos apparaît dans l'*Ovide moralisé* (1316-1328), elle sera plus tard évoquée par Milton dans son *On the Death of a Fair Infant Dying of a Cough* (1625-1626) et aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles par Novalis et Keats respectivement. Il est intéressant de relever que le mythe d'Hyacinthos fut le sujet d'un livret d'opéra de Mozart composé d'après les récits d'Ovide et de Pausanias, interprété pour la première fois le 13 mai 1767.

Le texte de Philostrate le Jeune présente à nos yeux un autre élément d'intérêt. L'auteur signale qu'Hyacinthos a déjà son premier duvet. Ce détail, qui pourrait paraître insignifiant au premier regard, est au centre de toute une controverse touchant cette fois-ci, tout aussi bien le domaine iconographique, que le domaine religieux. Le témoignage de Philostrate va à la rencontre de celui de Pausanias lorsque ce dernier précise que l'image d'Hyacinthos sculptée sur l'autel porte la barbe. On comprend aisément que tout le problème de la classe d'âge à laquelle appartenait le héros au moment de sa mort se trouve posé, ce qui constitue sans doute un élément capital pour comprendre la nature de l'initiation et du culte qui se développe autour d'Hyacinthos. Pausanias, dans le passage que nous avons déjà invoqué, montre par ailleurs son étonnement et compare cette représentation avec celle du tableau de Nicias. Avec toute la circonspection qu'exige le maniement de ce genre d'appréciations, on peut dire que ce détail marquerait le passage définitif de l'adolescence à l'âge adulte; l'initiation se serait donc accomplie et le décès serait à comprendre comme une mort initiatique marquant justement cet accomplissement.

Nous aimerions achever notre promenade en invoquant un auteur que, bien qu'il soit tardif, son érudition nous autorise à considérer comme une source de premier ordre. Nonnos de Panopolis fait référence à Hyacinthos au moins à quatorze reprises dans ses *Dionysiaques*. Bien qu'il s'agisse, pour la plupart, de passages peu significatifs, on peut en citer deux où l'auteur nous fournit des renseignements sur le déroulement du culte. Ainsi au chant XIX, 100-105 et 181-188, nous avons vraisemblablement une allusion aux récitations et à certains gestes qui prenaient place dans le cadre des Hyacinthies. Sans entrer dans leur analyse, ce qui dépasserait le cadre de cet article, on peut signaler que la précision des détails fournis nous fait penser à des sources littéraires malheureusement perdues où l'auteur aurait pu puiser ses connaissances et confirme l'importance du culte qui se déroulait à l'Amycléion et dont le souvenir est encore présent au V^e^ siècle de notre ère.

Ce parcours à travers les sources littéraires permet de se rendre compte de différents niveaux de lecture du mythe. Ainsi, un petit nombre d'auteurs se fait l'écho de l'installation d'un culte héroïque, ce qui donne au mythe sa nature étiologique; c'est le cas notamment d'Euripide, Ovide, ou Nonnos de Panopolis. Pour d'autres auteurs, ce même mythe sert à expliquer la naissance de la hyacinthe et en ce sens se rattache aux récits de métamorphose qui trouveront leur acmé à l'époque hellénistique. En tout cas, le mythe d'Hyacinthos, qui n'a pas subi d'altérations significatives et qui semble issu d'une seule tradition[22], s'appauvrit avec le temps. Hyacinthos deviendra, comme nous avons eu l'occasion de le signaler, un paradigme de la beauté masculine aimée d'Apollon[23], vidé pour ainsi dire de contexte mythologique[24]. Dans la littérature chrétienne cette conception va se placer au sein d'un discours moralisateur où, lorsqu'on ôte la couche de pudeur qui subsiste chez certains auteurs, c'est à une accusation de pédérastie à peine voilée,

22. On constate des variantes généalogiques qui pourraient cacher des conflits de voisinage territorial mais qui n'ont pas altéré la structure du mythe. L'analyse de ces variantes constitue l'un des volets de notre thèse, *Regards sur le monde chthonien, Hyacinthos : culte et mythe*, en cours.

23. Ainsi chez Lucien ou l'on dénombre onze mentions d'Hyacinthos : *Dialogue des Dieux* 6, 2,4; 16; 17; *Sur le sacrifice* 4, 4; *De mercede conductis potentium familiaribus* 35, 16; *De la danse* 45, 2; *Saturnalia* 24, 8; *Dialogue des morts* 5, 1,4; *Histoire vraie* II 19,7; *Le navire ou les souhaits*, 43, 10.

24. Plutarque, *Vies, Numa* IV 8; Aelius Aristide (éd. S. Jebb), 79, 6; 310, 20; Oppien, *Cynegetica* I 362.

voire explicite, que nous avons affaire. On peut citer, parmi d'autres, Clément d'Alexandrie qui ne tarit pas de critiques à l'égard de la religion grecque et qui s'insurge contre les outrages que les dieux grecs firent subir aux garçons, parmi lesquels Hyacinthos[25]. La légende de notre héros servira encore à faire une critique des pouvoirs mantiques prêtés à Apollon et par delà cette accusation, à montrer le caractère pseudo-divin des divinités grecques. C'est ainsi que s'expriment des auteurs tels que Tatien[26], Athénagore[27] ou Théophile[28], pour n'en citer que quelques-uns.

On peut constater également qu'iconographie et tradition littéraire présentent un parcours différent avec des points de rencontre. Ainsi, la mort du jeune homme ne semble pas avoir été représentée dans l'Antiquité si ce n'est par une œuvre perdue dont on aurait un vague souvenir dans les sources littéraires. Elle semble être par contre le moment du mythe choisi par les artistes postérieurs comme ce sera le cas, outre certaines œuvres citées en note, de l'illustration qui accompagnait le récit de Philostrate l'Ancien dans l'édition française de Blaise de Vigenère de 1614[29] (**fig. 2**) ou du panneau de Rubens (1577-1640) au Prado[30] (**fig. 3**), d'une grande intensité dramatique. Nous y voyons le héros gisant à terre, la tête reposant sur le disque qui vient de lui asséner le coup mortel. Apollon se penche sur le jeune homme en essayant de retenir le sang qui coule de la blessure, dans ce qui nous semble une magnifique lecture du texte d'Ovide.

Au bout de ce parcours on ne peut que constater la pauvreté des sources concernant le mythe d'Hyacinthos et ceci tout aussi bien dans la littérature que dans l'iconographie. À quoi est-elle due ? Il est difficile de fournir une réponse. Le fait que le mythe d'Hyacinthos ne se rattache à aucun cycle et que son image ne véhicule pas une notion particulière qui ait eu valeur d'exemple, a joué, à notre avis, un rôle non négligeable dans ce sens. En outre, il s'est opéré une sorte de dédoublement ; ainsi, au héros un peu obscur, enterré sous la statue d'Apollon à l'Amycléion, récipiendaire d'un culte majeur au sein du monde laconien, semble se superposer le bel éphèbe véhiculé par la peinture de vases attique, pour autant que l'identification s'avère correcte. Culte et mythe semblent prendre des chemins différents et connaître un développement indépendant. Une nouvelle fois, le mythe nous apparaît comme un récit avec une dynamique propre admettant bon nombre de lectures. Ici, la figure du beau jeune homme que le destin n'épargna pas, grandira au détriment du héros laconien dont le souvenir du culte se voit effacé. Le mythe d'Hyacinthos ne nous aura permis que de soulever très légèrement le voile de mystère qui semble recouvrir le sommet de la colline de l'Amycléion.

Margarita Moreno-Conde.

25. *Protreptique*, chap. 2, II, 33, 5.
26. Tatien, *Orat.* VIII.
27. Athénagore, *Legat.* XXI.
28. Théophile, *Trois livres à Autolycus* I, 9.
29. Le graveur Iaspar Isac († 1654) illustre le passage dans une mise en scène condensée qui suit de manière assez fidèle la description de Philostrate l'Ancien. De Cuenca, Elvira, *op. cit.* (n. 17), I, p. 24. On peut citer encore un dessin perdu de Nicolas Poussin (1594-1665) connu par une copie, ou une peinture de Tiepolo exécutée entre 1752-1753 illustrant la mort d'Hyacinthos.
30. Esquisse à l'huile, Musée du Prado, n° cat. 2461. Cette peinture fut exécutée à la Torre de la Parada, el Prado, Madrid, par Jan Cossiers d'après le dessin de Rubens.

Fig. 1. — Lécythe du Peintre d'Athéna, Berlin, Staatl. Mus. 30852. Hyacinthos sur le cygne au-dessus des flots (d'après *JDAI* 71 [1956], p. 99, fig. 2).

Fig. 2. — Iaspar Isac, gravure accompagnant la légende d'Hyacinthos : Blaise DE VIGENÈRE, *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates, sophistes grecs, et les statues de Callistrate* (1637).

Fig. 3. — Rubens, « La mort d'Hyacinthe », panneau 14 x 14 cm, esquisse à l'huile. Musée du Prado, n° cat. 2461 (photo du Musée).

SPATALOS ET LA DÉESSE DE L'AMOUR. UN MOSAÏSTE FIER DE SON ŒUVRE

L'intérêt que Madame Lilly Kahil porte aux déesses grecques ne se limite pas aux études approfondies sur Artémis. Aphrodite a aussi attiré son attention inquisitrice. Je me rappelle les discussions amicales menées avec elle à Chypre à ce sujet. Or, il y a quelques années – en 1996 – au cours de travaux d'aménagements pour un Parc Archéologique de l'ancienne Néa Paphos, les ouvriers découvrent un pavement en mosaïque sévèrement endommagé par le temps, probablement dès l'antiquité, et par les pilleurs de pierres[1]. Les murs de la maison dont la mosaïque ornait une des salles n'existent plus. L'édifice en question se trouvait à mi-chemin entre la Maison de Dionysos bien connue pour ses riches mosaïques figurées et la Maison d'Aion avec ses cinq panneaux extraordinaires en mosaïque représentant différentes scènes mythologiques[2]. Le pavement récemment découvert est bien plus modeste mais certainement pas moins intéressant même si ce n'est pas seulement l'iconographie qui y occupe la place de choix. Ce qui reste de la mosaïque est un panneau figuré placé dans un riche encadrement géométrique[3] (**fig. 1**). Nous voyons d'abord un méandre noir de svastikas à retour simple sur fond blanc (0,39 m), puis une bande monochrome gris foncé (0,04 m), suivie d'une rangée de dents de scie dentelées, couleur bordeau sur fond blanc (0,05 m), puis une bande monochrome blanche (0,04 m) et enfin une bande monochrome noire (0,03 m) dont les extrémités se recoupent dans les coins pour former de petites croix. Il est évident que l'artiste voulait représenter ici le cadre d'un tableau[4].

1. Mes grands remerciements vont au Dr. Dimos Christou, Directeur du Département des Antiquités de Chypre, pour m'avoir accordé la permission de publier cette mosaïque.

2. Pour les publications les plus récentes, cf. D. Michaelides, *Cypriot Mosaics*[2] (1992), p. 23; Ch. Kondoleon, *Domestic and Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos* (1995). Pour la Maison d'Aion, W. A. Daszewski, *RDAC* (1984), p. 304-307; *Id.*, *Dionysos der Erlöser* (1985).

3. Les tesselles blanc-beige (1-0,8 cm) utilisées pour le fond ont été posées de façon extrêmement serrée, à tel point que les interstices sont presque invisibles. Pour la figure de la femme ont été utilisées des tesselles de 2 à 4 mm.

4. Des tableaux encadrés de façon analogue sont représentés dans la peinture antique, par exemple à l'intérieur d'un sarcophage de Panticapée du I^er^-II^e^ siècle ap. J.-C., maintenant au Musée de l'Ermitage. Cette peinture montre l'atelier d'un peintre. Les tableaux encadrés restent suspendus aux parois ou bien reposent sur un chevalet. Cf. M. Nowicka, *Le portrait dans la peinture antique* (1993), fig. 52.

Le panneau presque carré dont seule une partie est conservée montre sur un fond neutre blanc une femme nue, debout, de trois quarts. À peine émergée des flots elle secoue de ses mains sa longue chevelure ruisselante partagée en mèches, pour en extraire les dernières gouttes d'eau. Ses pieds sont déjà posés sur la terre ferme indiquée par la couleur brunâtre. À l'arrière de ses jambes des lignes ondulantes bleu-gris avec des ombres noires suggèrent la surface de l'eau. La femme porte un bracelet en or au poignet, un autre au bras et un anneau à la cheville. La tête, la main droite, ainsi que l'épaule droite et le mollet de la jambe droite ne sont pas conservés. À droite, en bas du panneau, juste au-dessus et à droite des flots une masse brunâtre semble indiquer un rocher. Une autre surélévation du terrain se voit dans le coin opposé comme pour limiter le cours d'eau et créer au milieu du tableau une place privilégiée pour la scène figurée principale. Il n'y a pas de doute qu'il s'agit ici d'une représentation d'Aphrodite Anadyomène. Elle s'offre au regard des spectateurs dans une attitude à la fois modeste et provocante bien soulignée par l'ouverture de ses bras. L'artiste a rendu son corps avec des dégradés de blanc-beige, rose, orange et brun et la couleur bordeau pour les contours en essayant de bien souligner les rondeurs des cuisses, des hanches, du ventre et de la main. Le résultat final n'est pourtant pas très satisfaisant car on ressent une certaine raideur dans sa posture et l'aridité du modelage.

Autant les représentations de l'Aphrodite sortant des flots que celles de la toilette de la déesse sont les thèmes favoris des mosaïstes nord-africains, autant elles sont rares à Chypre et en Orient. Nous ne connaissons qu'un seul exemple tardif découvert dans un bain privé à Alassa au Sud de l'île[5]. À Paphos, même si c'est le lieu où selon la légende la déesse de la beauté est sortie de l'écume de la mer, un seul tableau en mosaïque la montre demi-nue, debout, s'appuyant sur une colonnette[6]. Elle serre dans la main gauche une lance, sa main droite levée tient le bord d'une robe recouvrant l'arrière de sa tête et le dos. C'est donc une Aphrodite très différente, une déesse armée. D'ailleurs elle n'est pas unique à Nea Paphos car il y a quelques années on y a trouvé une statue en marbre blanc d'Aphrodite munie d'un glaive qu'elle brandit d'un geste menaçant de sa main droite levée au-dessus de la tête[7].

L'Anadyomène de la nouvelle mosaïque est une composition plutôt banale. Ni sa posture, à un détail près, ni l'environnement où se trouve la déesse ne sortent de l'ordinaire. Si nous essayons donc de nous imaginer son aspect original cette entreprise ne devrait pas présenter trop de difficulté. Parmi de nombreux exemples qui montrent la déesse sur les mosaïques on peut en retenir surtout deux, un chypriote, d'Alassa, déjà mentionné, un autre d'El Jem (Thysdrus) en Tunisie[8]. L'Aphrodite d'Alassa est une déesse nue, debout, les bras levés, le coude plié, tenant dans les mains, à la hauteur de sa tête, les mèches de sa chevelure. Elle vient juste de se laver, non pas dans la mer

5. Michaelides, *op. cit.* (n. 2), p. 93, fig. 51. Une statue mutilée d'Aphrodite Anadyomène fut découverte dans la mer à l'Ouest de la ville, cf. K. Nicolaou, « The Topography of Nea Paphos », *in Mélanges offerts à K. Michalowski* (1966), p. 596, fig. 26.

6. W. A. Daszewski, *Polish Archaeology in the Mediterranean (PAM). Reports 1993* (1994), p. 107 sq.; *Id.*, « Une Aphrodite pas comme les autres. Une nouvelle mosaïque de Nea Paphos », *in Actes du VII Colloque International pour l'Etudes de la Mosaïque Antique, Tunis, 3-7 Octobre 1994* (sous presse).

7. W. A. Daszewski, *RDAC* (1976), p. 220, pl. 36,1; et *Id.*, *RDAC* (1982), p. 195-201.

8. K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa* (1978), pl. LX (153), p. 258, n° 8, et p. 157; aussi M. Blanchard-Lemée, M. Ennaifer, H. et L. Slim, *Sols de l'Afrique romaine* (1995), p. 149, fig. 109.

ou dans un lac ou même dans une rivière mais avec l'eau apportée dans une cruche posée sur un haut piédestal qui ressemble à un autel carré. La déesse se tient debout sur sa jambe gauche, la droite légèrement fléchie. Aux poignets et aux chevilles elle porte des bracelets. À son côté gauche, au même niveau qu'elle, un Amour ailé vêtu d'une chlamyde lui présente un miroir en tenant de l'autre main une boîte à bijoux.

La Vénus d'El Jem se trouve dans le panneau central d'une grande mosaïque dont les quatre côtés sont occupés par les représentations des quatre Saisons. La déesse toute nue, à peine émergée de l'eau, se tient debout, les bras levés, les coudes pliés, elle soulève dans ses mains les mèches de sa longue chevelure (**fig. 2**). Elle porte un collier, des bracelets aux poignets et des anneaux aux chevilles. Des deux côtés de la déesse, un peu plus haut, deux Amours ailés perchés chacun sur un récif juste au-dessus de l'eau lui présentent les accessoires nécessaires à sa toilette. Nous voyons bien que la composition de Paphos se place quelque part entre les deux scènes, celle d'Alassa et d'El Jem. Contrairement à ce que nous trouvons sur ces dernières mosaïques qui représentent le schéma le plus ordinaire et le plus répandu, le bras gauche de l'Anadyomène paphienne n'est pas vraiment soulevé ni le coude plié. Le bras est plutôt abaissé et déployé, la main tenant la mèche de la chevelure loin du corps. Son attitude rappelle davantage certaines statuettes en bronze provenant de la périphérie orientale de l'Empire. Celles-ci représentent un autre type, à savoir la déesse avec le bras gauche baissé, brandissant de la main droite levée une bandelette. La déesse est coiffée soit de lierre, soit d'une stéphané[9]. Dans le panneau de Paphos il est aussi difficile de prouver catégoriquement la présence d'un ou de deux Amours. Le rocher en bas à droite du tableau pourrait peut-être permettre d'envisager une telle possibilité. La présence des Amours sur les deux mosaïques mentionnées plus haut vient soutenir cette hypothèse et l'on n'oubliera pas de prendre en considération d'innombrables autres exemples où la déesse de l'amour est presque toujours accompagnée par des Amours ailés. Ce n'est pourtant pas seulement la scène figurée de notre pavement qui lui fait honneur, même si à Paphos chaque apparition d'une Aphrodite est toujours un événement. L'élément le plus intéressant de la mosaïque est l'inscription qui se trouve dans le bas du panneau figuré. Sur un fond blanc les lettres soigneusement tracées avec de petites tesselles noires nous permettent de lire le texte suivant :

Σπάτα[λος] κἀμὲ τεύξας
(Spatalos, m'ayant créée moi aussi).

Ainsi, pour la première fois à Paphos, nous sommes certains d'avoir le nom d'un mosaïste qui, en plus, souligne de façon très nette y avoir créé d'autres mosaïques. On se rappelle que dans la maison voisine dite d'Orphée, une splendide mosaïque représentant le fameux musicien parmi les animaux comportait elle aussi une inscription grecque avec les *tria nomina* d'un certain Gaius (ou Titus) Pinnius Restitutus. Selon toute vraisemblance il ne s'agit pas ici d'un mosaïste mais du propriétaire de la maison qui a commandé l'exécution du pavement[10]. Spatalos n'est pas connu parmi les mosaïstes anciens dont les

9. Par exemple une statuette de Jérusalem, une autre de Syrie, ou une autre d'Égypte, cf. M.-O. JENTEL, *LIMC* I (1981), *s.v.* « Aphrodite (in per. or.) », n^os^ 132, 135, 141 et 146.

10. D. MICHAELIDES, *Cypriot Mosaics*[1] (1987), p. 13, n° 6; W. A. DASZEWSKI, D. MICHAELIDES, *Mosaic Floors in Cyprus* (1988), p. 52; MICHAELIDES, *op. cit.* (n. 2), p. 20, n° 6; M. DONDERER, *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung* (1989), p. 73, n° A31.

noms ont été recencés par M. Donderer[11]. Par contre le nom en tant que tel est bien connu à l'époque impériale, à savoir une fois en Attique, deux fois au Péloponnèse, une fois en Macédoine, une fois en Italie, au moins deux fois en Asie Mineure et plusieurs fois en Égypte aux IIe et IIIe s.[12]. L'apparition plus fréquente de ce nom dans la partie orientale de la Méditerranée (Asie Mineure, Égypte) et l'iconographie pas tout à fait orthodoxe de l'Anadyomène qui rappelle davantage les statuettes de la déesse provenant elles aussi de la partie orientale de l'Empire peuvent suggérer que le mosaïste lui-même pourrait être originaire de ces contrées. D'ailleurs la graphie de certaines lettres de sa signature trouve les plus proches parallèles à Antioche[13] et surtout à Chypre, par exemple la forme assez spéciale de la lettre Ξ se retrouve dans l'inscription dédicatoire de la basilique d'Ag. Spyridon à Tremithous (fin du IVe s.)[14]; dans la basilique d'Ag. Trias près d'Yialousa (début du Ve s.)[15]; à Kourion, dans le complexe d'Eustolios (aussi la lettre A, début du Ve s.)[16]; les lettres E et Υ dans la mosaïque de Thésée à Paphos, dans la partie restaurée (vers la fin du IVe s.)[17]; A et Υ dans la basilique de Chrisopolitissa à Paphos (IVe s.)[18].

Par le style l'Anadyomène de Spatalos se rapproche de la mosaïque de Poséidon et Amphitrite de la Villa de Thésée à Paphos (fin du IVe s.)[19]. C'est surtout le modelé « tubulaire » du corps et des bras d'Amphitrite qui sert de parallèle, même si la mosaïque de Poséidon est de meilleure qualité. Certains éléments concernant la manière dont le corps de la déesse était rendu par notre mosaïste se retrouvent dans le modelé de la figure de Cassiopée dans la Maison d'Aion, vers le milieu du IVe s., même si cette dernière mosaïque est aussi d'une qualité nettement supérieure[20].

Tous les éléments du décor géométrique utilisés par Spatalos et la manière dont ils sont agencés se retrouvent dans plusieurs autres mosaïques paphiennes et souvent aussi dans les mosaïques d'Antioche, y compris l'encadrement du tableau central avec les croix dans les coins[21]. Nous voyons bien que tant par son nom que par son art, y compris

11. Voir plus haut, n. 10.

12. Attique, *IG* II-III; 2,3; 2 (5220-13247), doc. 12899,1; Péloponnèse (Laconie-Messénie), *IG* V; 1, doc. 535,2 et 1391,6; Macédoine, *SEG* 1-41, doc. 36:595, en bas, col. 7 (150-250 ap. J.-C.); Italie, Rome, *IGUR* 756,5; Asie Mineure, *MAMA* I; IV-VII; VIII (part.); IX-X, doc. 10:105,7 (190-220 ap. J.-C.), doc. 10:515,2 (après 212 ap. J.-C.); Égypte, *BGU* IX 1900, col. III 40 (Théadelphie, vers 196 ap. J.-C.); col. VI,119 (Théadelphie, vers 196 ap. J.-C.); *PAlex. Giss.* 22,8 (Tanyaithis, 118/9 ap. J.-C.); *POxy.* XII 1446, col. I,31 et 33 (Oxyrhynchos, 161-210 ap. J.-C.). Je voudrais ici remercier sincèrement ma collègue Madame Bärbel Kramer qui a bien voulu m'aider dans mes recherches sur le nom de Spatalos.

13. Pour Antioche, cf. D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (1947), p. 628 et 629, surtout dans les inscriptions sur les mosaïques du IVe s.

14. Michaelides, *op. cit.* (n. 2), p. 72, fig. 38.

15. *Ibid.*, p. 78, fig. 43.

16. *Ibid.*, p. 81, fig. 46.

17. W. A. Daszewski, *Nea Paphos II. La Mosaïque de Thésée* (1977), pl. 6 et pl. 82 (couleur).

18. Michaelides, *op. cit.* (n. 2), p. 68, fig. 37.

19. W. A. Daszewski, *RDAC* (1976), p. 190-192 et pl. 31; Michaelides, *op. cit.* (n. 2), p. 73, fig. 39.

20. Daszewski, *Dionysos der Erlöser*, pl. 7.

21. Il est remarquable que cette manière d'encadrer les panneaux figurés en mosaïque ne se rencontre pas en Afrique du Nord. Par contre on la trouve à Antioche, cf. Levi, *op. cit.* (n. 13), House of Trajan's Aqueduct, pl. 5a; House of the Red Pavement, pls. 11-13; House of the Triumph of Dionysos, pl. 16b; House of the Buffet Supper, pl. 25a; House of Dionysos and Ariadne, pl. 29; House of Menander, pl. 46d.; et à Paphos, par exemple dans la mosaïque de Poséidon (cf. plus haut n. 19) où, comme parfois aussi à Antioche, le cadre est bordé par une rangée de dents de scie dentelées; un autre exemple de Paphos se trouve sur une

l'iconographie de la déesse, notre mosaïste est enraciné dans l'Orient méditerranéen. Il est même possible que ce fût un Chypriote appartenant à un atelier local. Les liens des mosaïstes chypriotes et plus particulièrement paphiens avec les grands centres de la Syrie, en première ligne Antioche, sont bien connus et plusieurs fois soulignés dans la littérature[22]. La mosaïque même, par le caractère de son inscription et par son style, semble appartenir au IV^e^ s. ap. J.-C. Avec d'autres mosaïques paphiennes de la même époque elle montre que malgré les catastrophes séismiques qui ont frappé la ville à plusieurs reprises, des clients assez riches y sont restés pour faire des commandes ainsi que des spécialistes capables de créer des mosaïques de qualité.

Wiktor A. Daszewski.

mosaïque de la Maison de Dionysos (Michaelides, *op. cit.* [n. 2], p. 26 fig. 9) et un autre encore sur une mosaïque récemment trouvée par D. Michaelides dans la Maison des Quatre Saisons située au Nord de la Maison d'Orphée (cf. M. Loullopis, *Annual Report of the Department of Antiquities for the Year 1991* [1992], p. 56-58). Le fouilleur date la mosaïque dans la première moitié du III^e^ s. On peut aussi mentionner un exemple de Grèce, une mosaïque du III^e^ s. avec la représentation de l'Enlèvement d'Europe : cf. S. E. Waywell, « Roman Mosaics in Greece », *AJA* 83 (1979), p. 314, pl. 47, fig. 17.

22. À titre d'exemple, cf. Daszewski, Michaelides, *op. cit.* (n. 10), *passim*; Kondoleon, *op. cit.* (n. 2), *passim*; Michaelides, *op. cit.* (n. 2), p. 5.

Fig. 1. — Mosaïque de Néa Paphos (photo W. A. Daszewski)

Fig. 2. — Panneau central de la mosaïque d'El Jem (Thysdrus) (photo W. A. Daszewski).

LA REPRÉSENTATION D'UN ATELIER DE POTIER DU CABIRION DE THÈBES SUR UN SKYPHOS BÉOTIEN ?

Le Musée National d'Athènes possède un skyphos béotien à figures noires[1], décoré d'une représentation énigmatique, qui a été évoquée à plusieurs reprises dans les études consacrées aux ateliers céramiques[2], sans que la signification de l'image ait pu être clairement élucidée.

La scène, dédiée à un certain Sibon (inscription ΣΙΒΩΝ ΚΑΛΟΣ[3], en grosses lettres maladroites), est en effet peu ordinaire. Elle se déroule tout autour du vase : une grande palmette située sous l'une des anses en souligne l'unité (**fig. 1**). Si l'on peut reconnaître d'emblée un atelier de potier, il s'y passe d'étranges actions. Le personnage qui semble être le maître de l'atelier est assis, jambes croisées, sur un tabouret bas qui pourrait être une sorte de lékané retournée (**fig. 3**). Il est vêtu d'une tunique talaire et porte sur la tête un bandeau noué dont les extrémités flottent de chaque côté du visage. Une coupe dans la main gauche, un objet difficilement identifiable dans la main droite, il se retourne vers la gauche en direction d'un homme nu, peut-être barbu, qui porte avec précaution trois skyphoi empilés dont le décor est sommairement indiqué par des lignes rouges (**fig. 2** et **5**). Sur le sol, à gauche du tabouret du potier, deux ou trois skyphoi sont également empilés. Le cadre de l'atelier est précisé par une étagère où sont disposés deux pinceaux, un canthare et un skyphos. Sous l'étagère et légèrement à droite de celle-ci, on distingue un tour sur lequel est placé un skyphos d'où émerge un pinceau. Un ouvrier nu est assis de face derrière le tour (**fig. 4**). Il relève légèrement les jambes et prend appui sur le sol avec la pointe des pieds. Il tient dans sa main gauche un skyphos dont le décor est à peine esquissé et qu'il élève au niveau de son visage, comme s'il contemplait le résultat de son travail.

1. Inv. 442 : hauteur 13 cm ; M. Collignon, L. Couve, *Vases du Musée d'Athènes* (1902), n° 1114, p. 347. Le skyphos a été publié par H. Blümner, « Scenen des Handwerkes », *MDAI(A)* 14 (1889), p. 150-159.

2. P. Cloché, *Les classes, les métiers, le trafic* (1931), p. 49 et pl. 21,2 ; J. Beazley, *Potter and Painter in Ancient Athens*, *PBA* 30 (1944), p. 18.

3. K. Wernicke, *Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen* (1890), p. 27 ; W. Klein, *Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften* (1898), p. 14 et 53.

Jusque-là rien d'anormal, si ce n'est le curieux accoutrement du maître potier. Malgré le caractère hâtif du dessin, les actions sont vives, les attitudes et les gestes habilement croqués, donnant l'impression d'un instantané : avec des moyens limités, l'artiste est parvenu à rendre l'atmosphère régnant dans un atelier de potiers béotiens surpris en pleine activité. Une des lacunes du vase (au niveau de l'épaule droite de l'ouvrier assis derrière le tour) et sa cuisson défectueuse ne permettent pas de saisir d'un premier regard l'horreur de l'action qui complète la scène. Un homme nu, (le vernis noir a viré au rouge foncé), debout à l'extrémité de la représentation (**fig. 4**), s'apprête à frapper avec un objet (lanière de cuir ? bâton ?) un homme suspendu au plafond (tête rouge). Malgré les lacunes, on distingue des liens autour des deux mains et du cou, en partie disparu. La strangulation est si forte que la langue sort de la bouche du malheureux. D'autres liens enserrent les chevilles : le pied gauche touche le plafond, le droit est suspendu juste au-dessus de l'étagère. Pour compléter le supplice, la verge est attachée à une corde passant dans un anneau fixé au sol pour en assurer la tension. Tout en frappant le jeune homme (son visage est imberbe), l'ouvrier chargé de l'exécution du châtiment semble inspecter le travail de l'ouvrier assis.

Pour comprendre la représentation qui décore le skyphos béotien, il convient de résoudre les énigmes qu'elle pose. Il n'est pas indifférent pour cela d'être attentif à la provenance du vase. Il a été retrouvé dans une tombe d'Exarcho, l'antique Abaï. Les nécropoles de cette localité de Phocide, située dans la région du Copaïs, ont livré de nombreux objets de terre cuite semblables à ceux que l'on a retrouvés lors des fouilles du Cabirion de Thèbes[4].

Dans une note adressée à J. D. Beazley[5], P. N. Ure avouait sa perplexité devant notre vase : proche par la forme d'un skyphos de la tombe 57 de Rhitsona[6], daté par son contexte de la fin du v^e^ s., le vase lui semblait beaucoup plus tardif.

Quand bien même le style du dessin et la réalisation technique ne sont pas exactement les mêmes que pour les skyphoi du Cabirion, on retrouve le même usage de la figure noire à une époque où elle a pratiquement disparu. Le dessin se rapproche plus ou moins de certains vases attribués au peintre des Satyres[7] et les visages caricaturés ne sont pas sans rappeler les personnages grotesques qui figurent sur la céramique du Cabirion. Les vases représentés dans l'atelier du potier reproduisent, malgré l'apparence, des formes très précises. Ainsi le canthare posé sur l'étagère est tout à fait semblable à la forme 5 (n° 61-62) des canthares mis au jour lors des fouilles du sanctuaire[8]. Le skyphos qui lui fait suite, celui qui a été posé sur le tour, ainsi que ceux que porte empilés l'un des ouvriers, correspondent à la forme 137 du Cabirion[9]. Notre vase lui-même est très proche de cette même forme. En revanche le skyphos tenu par l'ouvrier assis et celui qui se trouve au sommet de la pile de vases déposée sur le sol, à côté du potier, ont des anses fantaisistes que l'on remarque sur certaines coupes béotiennes,

4. Ces objets, non publiés, sont exposés en partie au Musée de Chéronée. Sur les fouilles d'Abaï, voir V. W. York, « Excavations at Abae and Hyampolis », *JHS* 16 (1896), p. 291-312.

5. Beazley, *op. cit.* (n. 2), p. 19.

6. P. N. Ure, *Black Glaze Pottery from Rhitsona in Boetia* (1918), p. XI, 6.

7. Notamment le skyphos d'Athènes, Musée National 10465 : P. Wolters, G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben* I (1940), p. 113 et pl. 13 et 14.

8. U. Heimberg, *Die Keramik des Kabirions* (1982), p. 12-13 et pl. 5.

9. *Ibid.*, pl. 9.

comme la coupe n° 24 de la tombe 59 de Rhitsona[10], mais jamais sur des skyphoi[11]. Toutefois, sur le skyphos tenu par l'ouvrier, le décor, mieux esquissé que sur les autres vases, semble se rapprocher de celui des skyphoi cabiriques : en dépit du caractère très sommaire du dessin, il est possible de reconnaître une succession de pampres et de grappes de raisin[12].

La position du potier est complexe (**fig. 3**). Le visage de profil à gauche, il est présenté presque de face jusqu'à la taille, alors que le bas du corps est plutôt de trois quarts. Les bras sont largement ouverts, les objets tenus en main permettant une plus vaste occupation de l'espace par le personnage. Ce mouvement de torsion rend bien son désir d'admonester l'ouvrier qui porte les vases. Le visage a été négligé au profit du rendu de cette position. Le nez est fort, le menton saillant, probablement pour indiquer la présence d'une barbe. Le peintre a été attentif à rendre le nœud de la bandelette qui ceint la chevelure. Or les personnages grotesques qui figurent sur les skyphoi du Cabirion portent souvent une bandelette nouée en triangle au-dessus de la tête. Le dieu Cabire lui-même en est muni[13]. Sur certains vases le myste en porte une autre autour du bras[14]. C'est donc une marque significative de l'initiation aux mystères des Cabires thébains. Quand la bandelette était vue de profil, les deux côtés du triangle formé par le nœud pouvaient se présenter l'un à côté de l'autre. Il semble que ce soit là ce qu'ait cherché à représenter le peintre sur notre vase. Cela est d'autant plus vraisemblable que sur certains vases du Cabirion la bandelette forme un nœud très compact[15]. Il peut aussi avoir voulu intentionnellement brouiller la représentation de cet accessoire, pour qu'il ne soit pas vraiment identifiable pour les profanes.

Quant au vêtement du potier, il paraissait si étrange à J. D. Beazley qu'il interprétait le personnage comme une femme, la « maîtresse » de l'atelier[16], la présence des femmes dans les ateliers céramiques étant attestée par l'hydrie de Ruvo (collection Caputi)[17]. En fait cette tunique talaire le rapproche de certains personnages qui apparaissent sur les grands skyphoi cabiriques dans des scènes en liaison directe avec les mystères, comme cela est le cas sur un vase d'Athènes[18]. Quelques statuettes de terre cuite du Cabirion présentent également des personnages vêtus d'une telle tunique[19]. En fait, ce vêtement est celui que portent les prêtres sur certains reliefs funéraires de l'époque classique, comme une base de lécythe du Musée d'Athènes, où figure, sur l'une des faces, un prêtre tenant un couteau de sacrifice[20], ou sur un lécythe du même musée sur lequel un

10. Ure, *op. cit.* (n. 6), pl. XII.

11. Ce type d'anses se retrouve aussi en Béotie sur de très petits cratères à figures rouges où elles sont placées au sommet de la panse. Cf. M. Collignon, L. Couve, *op. cit.* (n. 1), n^os^ 1347, 1350, 1351, 1352.

12. Wolters, Bruns, *op. cit.* (n. 7), *passim*.

13. Comme sur le fragment d'Athènes, Musée National 10426; Wolters, Bruns, *op. cit.* (n. 7), p. 96 et pl. 5.

14. Wolter, Bruns, *op. cit.* (n. 7), pl. 33,4.

15. *Ibid.*, pl. 9,1.

16. *Op. cit.* (n. 2), p. 18.

17. Cloché, *op. cit.* (n. 2), pl. XXI,1.

18. Musée National 427; Wolters, Bruns, *op. cit.* (n. 7), p. 106 et pl. 33,3. La scène présente la danse d'un myste avec deux torches en présence de deux mystagogues dont l'un porte cette tunique. Derrière lui figure un autre myste, la tête entièrement recouverte d'un vêtement que ceint une couronne de feuillage.

19. B. Smaltz, *Terrakotten aus dem Kabirenheiligtum bei Theben* (1974), n° 320, p. 110 et pl. 25.

20. Ch. W. Clairmont, *Classical Tombstones* (1993), n° 11.

personnage, vêtu d'une tunique identique, tient un canthare qui le signale vraisemblablement comme un prêtre de Dionysos[21].

Le curieux objet brandi par le maître potier en direction de son ouvrier reste très difficile à identifier. On y a reconnu un morceau de cuir destiné à polir les vases avant de les peindre[22], un objet de vannerie pour les épousseter[23], ou encore un rhyton[24]. Quand bien même quelques statuettes de terre cuite du Cabirion tiennent un gros rhyton[25], ainsi que certains personnages des vases, notamment le dieu Cabire[26], sur ces documents le vase a le pied légèrement contourné, comme cela est normal pour un rhyton. On pourrait penser aussi à une sorte de corne d'abondance, quelque peu semblable à celle que tient Héraclès sur un relief, trouvé non loin de Thèbes, qui n'est pas sans rapport avec le culte des Cabires[27]. En tout cas le décor que porte l'objet indique qu'il s'agit plutôt d'une forme céramique.

L'analyse des vases mis au jour au Cabirion de Thèbes a permis d'établir, en raison de la qualité de l'argile employée et de la cuisson hâtive, qu'ils étaient réalisés sur place[28] lors de la fête annuelle qui réunissait probablement les initiés, les mystes et leurs mystagogues, comme certaines représentations permettent de le comprendre[29]. Si la scène figurée sur notre vase se réfère bien, par tous les détails que nous avons relevés, à l'un de ces ateliers de potiers venus fabriquer dans l'enceinte du sanctuaire les vases servant au culte, la tenue vestimentaire du maître potier se comprend aisément. Elle est celle d'un initié des Cabires, autorisé à participer au fonctionnement des mystères et exerçant une sorte de prêtrise[30]. Le terrible châtiment auquel est soumis le jeune homme suspendu au plafond est peut-être lié à son manque de discrétion à propos du décor des vases fabriqués par l'atelier, lors de la célébration des mystères. En effet, quand bien même le droit grec permettait, du moins à Athènes, de soumettre les esclaves à la torture lors de certains procès[31] et accordait aux maîtres tous les moyens de correction, il semble difficile que dans la vie quotidienne on les ait châtiés ainsi sans motif particulièrement grave[32].

21. *Ibid.*, n° 1.377 ; voir aussi les nombreux exemples donnés par A. Mantis, *Προβλήματα τῆς εἰκονογραφίας τῶν ἱερειῶν καὶ τῶν ἱερέων στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη* (1983).

22. Blümner, *op. cit.* (n. 1), p. 153.

23. Beazley, *op. cit.* (n. 2), p. 18.

24. Collignon, Couve, *op. cit.* (n. 1), p. 347.

25. Smaltz, *op. cit.* (n. 19), n^os^ 1, 3, 5, pl. 1.

26. Wolters, Bruns, *op. cit.* (n. 7), pl. 6.

27. W. Schild-Xenidou, *Boiotische Grab und Weihreliefs archaischer und klassischer Zeit* (1972), n° 53, p. 48-49 ; M. Daumas, *Cabiriaca. Recherches sur l'iconographie du culte des Cabires* (1998), p. 114-116 et pl. 9,1.

28. Cf. Heimberg, *op. cit.* (n. 8).

29. Cf. Daumas, *op. cit.* (n. 27).

30. Dans la religion grecque, certaines prêtrises étaient réservées à des tâches matérielles, comme c'était le cas pour les Phédryntes d'Olympie, collège de douze prêtres chargés de l'entretien des statues du sanctuaire dont la célèbre statue chryséléphantine de Zeus : ils devaient l'huiler régulièrement pour la faire briller, d'où leur nom.

31. Selon la procédure de la πρόκλησις εἰς βάσανον à laquelle on pouvait avoir recours pour témoigner de sa bonne foi. En fait, il semble que cela était très rare, la *proklésis* étant surtout une mesure destinée à déstabiliser l'adversaire qui, en cas d'acceptation, s'exposait à soumettre ses propres esclaves à la torture : G. Glotz, *DS* IV, 1, *s.v.* « Proclésis », p. 678-679.

32. Ne serait-ce que parce que l'esclave représentait un bien précieux dont on ne pouvait amoindrir le rendement en altérant ses forces physiques.

Néanmoins la scène a généralement été comprise comme la punition d'un esclave peu scrupuleux[33] et on l'a rapprochée des représentations qui décorent le cratère « Dümmler » du Louvre[34]. Il semble pourtant que les scènes représentées sur ce vase se situent clairement dans un contexte théâtral, en raison du masque porté par l'un des personnages. Les deux hommes mis aux fers, la tête prise dans un carcan, sont enfermés dans un cellier où l'on a entreposé des cratères. Si l'on fait abstraction des vases vides, entassés les uns sur les autres, aucun détail n'atteste l'atelier d'un potier, puisque l'on n'y retrouve ni le tour ni le four. Ici, le châtiment des esclaves appartient au domaine de la comédie où tous les excès sont possibles[35].

Quant au skyphos cabirique de la collection Ludwig[36], sur lequel on voit deux personnages portant des fers aux pieds, contraints de danser devant un autel, à la lueur des torches, A. Seeberg[37], qui propose le rapprochement, hésite entre deux interprétations : le châtiment d'esclaves ou les *dromena* d'un culte à mystères. En réalité, cette représentation fait référence aux épreuves auxquelles étaient soumis les mystes du Cabirion, comme l'attestent les chaînes d'argent votives qui figurent dans les inventaires du sanctuaire[38].

Même si nous n'avons pas d'autres précisions que celles que suggèrent les images, il semble que l'initiation aux mystères cabiriques thébains était plutôt réservée à une élite, à la différence de ce qui se passait à Samothrace où, à l'époque romaine du moins, les esclaves pouvaient être initiés. En conséquence, le jeune homme puni n'est pas forcément un esclave, à moins que le prêtre-potier n'ait été autorisé à venir avec un personnel non initié, mais tenu à la rigueur du secret.

Qu'il s'agisse d'un atelier de potiers travaillant à l'occasion de la fête annuelle peut expliquer l'absence, parmi les vases représentés, des grands skyphoi que l'on brisait lors de l'initiation et qui sont décorés de scènes directement en rapport avec elle. Ils étaient trop liés à la révélation pour que l'on puisse les faire figurer dans une image qui n'était pas destinée à disparaître après sa réalisation. Ces représentations viennent d'ailleurs contredire une théorie largement répandue par les historiens des religions selon laquelle le contenu des mystères ne saurait être représenté. Ils oublient en effet que ces images ont pu être réservées aux seuls initiés, comme l'attestent le bris des vases du Cabirion dans les lieux les plus secrets du sanctuaire[39] et l'existence d'ateliers fonctionnant le temps de l'initiation sur les lieux mêmes de celle-ci.

Quant à la grande palmette[40], isolée sous l'une des anses sans aucun souci de symétrie (**fig. 5**), dont la présence ne s'imposait pas, elle vient confirmer le contexte

33. A. Greifenhagen, *Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert* (1929), p. 102-103; J. Bouzek, « The Middle Corinthian "Dümmler" Krater », *in Geras, Studies Presented to G. Thompson, Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica* I (1963), p. 61-65; A. Seeberg, « A Boston fragment with a prisoner », *BICS* 14 (1967), p. 28, pl. IV.

34. Louvre E 632; D. A. Amyx, *Corinthian Vase Painting of the Archaic Period* (1988), p. 233, pl. 102, 1a-1b (The Ophelandros Painter). Pour ces rapprochements, voir Greifenhagen, *op. cit.* (n. 33).

35. Voir A. D. Trendall, T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (1971), p. I, 6.

36. *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig* I (1979), n° 32, p. 86-87, face B.

37. *Loc. cit.* (n. 33), p. 29.

38. Wolters, Bruns, *op. cit.* (n. 7), p. 22.

39. On les a retrouvés essentiellement dans les monuments ronds qui servaient aux cérémonies de l'initiation et dans certains *bothroi* ménagés au-dessus de la cavea du théâtre, près d'un rocher qui semble avoir joué un grand rôle dans le culte, puisqu'il est souvent représenté sur les scènes figurées.

40. Trois des sépales, à gauche, ont été rougis par la cuisson.

cabirique. En effet, quand bien même il s'agit de l'un des décors les plus répandus dans l'art grec et très souvent présent sur la céramique béotienne, les palmettes semblent avoir joué un rôle particulier dans le culte des Cabires. Elles figurent sans raison véritable sur les représentations, parfois sous forme de vastes compositions végétales, comme sur une lékané du Louvre[41] qui a toutes chances de provenir du Cabirion. Les tombes de Béotie, notamment celles du *polyandreion* de Thespies[42], ont livré un certain nombre de petites palmettes de terre cuite que l'on brûlait avec le mort. Or de nombreux objets cabiriques, statuettes, cloches, toupies, identiques à ceux que l'on a retrouvés au sanctuaire, accompagnaient pour leur dernier voyage les guerriers de ces tombes. Les hautes et savantes compositions végétales des acrotères du Hiéron de Samothrace, où se déploient acanthes et palmettes, semblent avoir été directement en rapport avec la révélation des mystères.

Qui était Sibon ? Probablement l'un de ces jeunes Thébains soumis, comme ses compagnons d'âge, aux épreuves de l'initiation, lors de son entrée dans l'adolescence. Peut-être était-il directement lié à cet atelier de potiers du Cabirion par sa famille ou son activité présente ou à venir. Ce skyphos – un fort beau vase malgré les apparences – a pu être un cadeau de choix qu'un admirateur lui avait fait à l'occasion de son initiation aux mystères des Cabires et qu'il avait tenu à emporter dans la mort. Il lui rappelait le secret auquel étaient tenus les initiés. Malheureusement, le contexte de la tombe n'étant pas connu, on ne peut savoir si d'autres objets cabiriques ont fait partie du matériel funéraire, ce qui viendrait confirmer l'hypothèse présentée ici.

Michèle DAUMAS.

41. MNC 743 : Wolters, Bruns, *op. cit.* (n. 7), pl. 14; *CVA* Louvre 17, pl. 34.
42. Voir D. SCHILARDI, *The Thespian Polyandrion (424 B.C.)* (1977).

Fig. 1. — D'après *MDAI(A)* 14 (1889), p. 151.

2

3

4

5

Fig. 2-5. — Skyphos béotien, Athènes, Musée National 442 (photos du Musée).

UNE TÊTE FÉMININE INÉDITE ET LE PROBLÈME DE L'IDENTIFICATION DE SON TYPE STATUAIRE

La collection de sculptures du Musée Bénaki ne s'est vraiment constituée qu'au cours des vingt dernières années, au gré d'une tentative assez désespérée visant à donner une image – certes très incomplète, mais aussi honnête que possible – des différentes phases de la civilisation grecque. Parmi les œuvres, antiques pour la plupart, qui ont déjà été rassemblées, certaines ont connu les honneurs de la publicité avant même d'être consacrées dans les pages d'un catalogue sérieux et détaillé, dont la publication est prévue de longue date[1]. D'autres continuent de s'ajouter au fonds, qui s'accroît à un rythme impressionnant, ce qui repousse sans cesse l'échéance de la publication jusqu'à

1. Voir à ce propos, A. Delivorrias, «Das Benaki Museum und seine Umgestaltung», *in Antikenpräsentation in der heutigen Zeit : zwischen Tradition und Zukunft, Internationales Kolloquium 22. Oktober 1994* (1995), p. 21-25. À cette occasion, on mentionnera à titre indicatif les exemples suivants :

– Tête masculine archaïque, inv. 29536 (Chr. Karouzos, «Φροντίσματα», *AE* [1953-54] [1961], p. 19-29, fig. 1, pl. II ; A. Delivorrias, *op. cit.*, pl. 18,2) ; fragment de stèle funéraire archaïque, inv. 30888 (A. Kaloyéropoulou, «Τμήμα αττικής αρχαϊκής επιτύμβιας στήλης», *in Στήλη, Mélanges N. Kondoléon* [1980], p. 541-550, pl. 247-254 ; I. Trianti, «Two Fragments of Archaic Funerary Stelai», *Hesperia* 60 [1991], p. 237, pl. 79b) ; urne archaïque votive, inv. 32554 (A. Delivorrias, *Greece and the Sea* [catalogue de l'exposition d'Amsterdam, 1987], p. 181-182, n° 80 ; D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *Greece at the Benaki Museum* [1997], p. 79, fig. 109) ; torse de kouros archaïque, inv. 35411 (G. Kokkorou-Alewras, «Die archaische plastische Bildhauerei», *AntPl* XXIV [1995], p. 42, pl. 36-37) ; tête d'une copie de l'Athéna Ince, inv. 32881 (D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *op. cit.*, p. 91, fig. 130) ; Hékataion, inv. 30246 (D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *op. cit.*, p. 92, fig. 131) ; fragment de décret avec en-tête à relief, inv. 27836 (O. Palagia, «A New Record Relief in the Benaki Museum», *BICS* 37 [1990], p. 135-141, pl. 8a) ; tête d'une copie de l'Apollon Sauroctone, inv. 23722 (*LIMC* II [1984], *s.v.* «Apollon», p. 199 n° 81 [O. Palagia] ; D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *op. cit.*, p. 108-109, fig. 157) ; relief funéraire attique, dépôt du Musée Archéologique National, inv. 2960 (A. Delivorrias, *op. cit.*, pl. 18,4) ; tête féminine, inv. 31521 (A. Delivorrias, *op. cit.*, pl. 19,1) ; relief inscrit d'Apollon, inv. 32583 (D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *op. cit.*, p. 124, fig. 184 ; A. Delivorrias, «Ένας Απόλλων Δήλιος, μάλλον από την Αττική», *in Φως Κυκλαδικόν, Mélanges N. Zapheiropoulos* [1999], p. 328-333, pl. 1-4 ; stèle funéraire inscrite du I^er^ s. av. J.-C., dépôt du Musée Archéologique National, inv. 1310 (A. Delivorrias, *op. cit.*, pl. 19,2) ; stèle funéraire inscrite de Mégare, inv. 31182 (A. Kaloyéropoulou, «Épitaphe Megarien», *ArchA* 7 [1974], p. 287-291, fig. 1 ; D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *op. cit.*, p. 144-145, fig. 240, 242), stèle funéraire inscrite de Phrygie, inv. 31520 (D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *op. cit.*, p. 146-147, fig. 243, 245).

l'instant fugace où l'emportera l'illusion de l'objectif atteint[2] – c'est-à-dire jusqu'à l'inauguration d'un Musée Bénaki rénové : alors, j'en suis convaincu, le pari aura été gagné. Mais, laissant là les objectifs, les paris et les perspectives favorables, je pense qu'il vaut la peine de faire connaître dès maintenant une acquisition relativement récente et d'un réel intérêt, non seulement comme contribution de l'auteur à la réflexion sur des problématiques anciennes, mais aussi comme gage de sympathie envers la dédicataire de ce recueil, à laquelle le lie une longue amitié.

La tête féminine en marbre, de petite taille, entrée dernièrement dans les collections du Musée Bénaki, est conservée à peu près jusqu'à la base du cou, qui est brisé du côté droit selon une ligne oblique ; l'extrémité du nez est cassée, les lèvres sont un peu abîmées ainsi que le menton, et la bordure du diadème a subi en plusieurs points des dommages encore plus graves (**fig. 1-4**)[3]. Le soin particulier apporté au traitement de la chevelure, ordonnée avec recherche, mais aussi le contrepoids virtuel du diadème, à la coloration archaïque explicite, qui s'impose avec force dans la composition, ne laissent subsister aucun doute sur la nature divine de la figure représentée. En même temps se déclenchent d'eux-mêmes les mécanismes indispensables au décodage du contenu.

L'état de conservation exceptionnel de l'épiderme rend immédiatement sensible la délicatesse du traitement, tandis que se détachent avec netteté les traits du visage, dans la plénitude pulpeuse des volumes et la musicalité des détails plastiques, le rendu subtil des formes et la pureté cristalline des contours. La noblesse parthénonienne qui inonde la beauté de cette figure divine[4] n'est cependant pas imputable aux vertus définitoires de la spiritualité qui a présidé à son façonnement, mais aux valeurs génétiques de l'œuvre – à coup sûr monumentale – dont elle est issue et qu'elle reproduit. Car en dépit de son attachante douceur, la qualité du travail ou plutôt la technique dont elle procède ne laisse pas de place à l'hésitation : l'œuvre date sans aucun doute de l'époque romaine, et plus précisément de l'époque d'Hadrien[5].

L'extraordinaire virtuosité d'exécution, pleine de fraîcheur vivifiante, place indiscutablement la tête du Musée Bénaki parmi les plus purs joyaux de la tradition sculpturale gréco-romaine. Certes, ses qualités plastiques sont aussi mises en valeur par la pureté et

2. Le retard est aggravé par la recherche de sculptures d'époque byzantine et de la turcocratie, comme par exemple celles qui sont illustrées à titre indicatif dans : D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *op. cit.* (n. 1) : porte de tombe syrienne en basalte du VII^e^ s., inv. 30649 (p. 189, fig. 320) ; relief du XI^e^-XII^e^ s. d'Amasie du Pont, inv. 33630 (p. 244, fig. 429) ; plaque sculptée en bas relief de Macédoine du XVIII^e^ s., inv. 27357 (p. 398, fig. 678) ; fragment d'iconostase des Cyclades avec représentation de Gorgone du XVIII^e^ s., inv. 29066 (p. 398, fig. 680) ; relief inscrit du Magne du tout début du XIX^e^ s., inv. 33693 (p. 398-399, fig. 681) ; linteaux en pierre sculptés de Tinos des XVIII^e^-XIX^e^ s., inv. 29547, 29550, 29545, 29548 (p. 400, 403, fig. 682-685) ; relief inscrit de 1916 provenant de Marathon en Attique, cédé par la II^e^ Éphorie des Antiquités (p. 398, fig. 679).

3. Inv. 33098, marbre parien. H. max. cons. 0.133 m, h. visage 0.082 m. Je remercie chaleureusement mon ami Makis Skiadaressis, qui a photographié l'œuvre, ainsi que Nancy Bookidis, J. Jordan et Nelly Lazaridis, qui m'ont aimablement fourni les photos des parallèles. Ma gratitude va aussi à Giorgos Despinis, Pavlina Karanastassi, Vasso Kolomva, Mette Moltesen et Stélios Triantis, qui ont eu la gentillesse de discuter avec moi des problèmes relatifs à cette œuvre, et à Béatrice Detournay pour la traduction du texte.

4. Parmi les têtes féminines de la frise Est du Parthénon, le même souffle émane de l'Artémis VI 40 et des Ergastines VII 51, 55, VIII 58, 60 : E. Berger, M. Gisler-Huwiler, *Der Parthenon in Basel, Dokumentation zum Fries* (1996), p. 163, pl. 136, 166, pl. 138, 167-168, pl. 139.

5. Sur une utilisation comparable du foret, voir E. E. Schmidt, « Die Kopien der Erechtheionkoren », *AntPl* XIII (1973), p. 19-27, fig. 23-44, pl. 6-32 ; J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Adriana bei Tivoli* (1983), p. 83-84, n^os^ 76-79, 213-220.

l'éclat des cristaux du marbre parien, qui accentue l'impression qu'une lumière surnaturelle émane du cœur même de l'œuvre. Il est évident, je crois, que nous avons affaire à un fragment d'un délicieux *Kabinetstück* commandé pour orner la villa d'un personnage de haut rang qui, épris d'art classique, s'entourait d'œuvres qui, même en miniature, y faisaient référence. Pour retrouver l'état civil de la sculpture, toute information sur sa provenance nous serait donc précieuse. Malheureusement les indications dont nous disposons – elle pourrait avoir été achetée à Londres[6] – sont insuffisantes. Toutefois, si l'on est à peu près sûr qu'elle est originaire d'Italie, il faut considérer comme non moins certain qu'elle y a été importée de Grèce, dès l'Antiquité, en d'autres termes qu'elle a été sculptée dans un des ateliers réputés qui florissaient à Athènes[7] à l'époque romaine. Et, bien que l'on ignore le degré de fidélité qui préside à la traduction d'un archétype en une œuvre d'échelle réduite, la rareté de la forme du diadème comme la précision de l'ensemble du travail inspirent spontanément un sentiment de confiance face à l'authenticité de la copie[8].

Si l'on veut tenter de déceler l'identité de la figure représentée en explorant le contenu de sa particularité typologique, de façon à entrevoir avec quelque netteté l'image de l'œuvre perdue du v^e^ s. av. J.-C. dont elle est issue, il convient d'avoir à l'esprit une idée généralement admise, à savoir que les copies romaines de petites dimensions renvoient le plus souvent à des modèles classiques de taille colossale[9]. Dans cette quête, en tout cas, la piste la plus prometteuse demeure sans doute l'examen attentif de la coiffure, dont les proportions distillées offrent, par comparaison avec d'autres œuvres apparentées, les perspectives d'atteindre de façon plus substantielle l'objet de la recherche.

Les cheveux, divisés au sommet du front (**fig. 1**), sont ramenés des deux côtés du visage en trois mèches de boucles ondulées – trois boucles pour la première, deux pour les suivantes. Les deux premières mèches couvrent les tempes et sont retenues par le

6. D'après les données de l'Éphorie des Collections Privées, la tête a été importée de l'étranger en 1971 par Yiannis Martinos; dans l'inventaire de son magasin d'antiquités elle a été enregistrée sous le n° 6478. C'est là que l'a achetée Yiannis Théodorakopoulos, en 1973, pour enrichir sa collection (n° d'ordre 47), puis elle a été déposée au Musée par son fils Panayiotis, en 1996. Héléni Martinou, qui a eu la gentillesse de rechercher des données complémentaires dans ses archives, me confirme que l'œuvre provient de l'étranger, mais sans autre précision. Elle souligne cependant que son père se fournissait souvent sur le marché londonien. Sur l'historique du magasin d'antiquités, voir *50 Pandrosou Str.* (1995).

7. À ce propos, voir W. Fuchs, «Die Vorbilder der neuattischen Reliefs», *JDAI Erg.-H.* 20 (1959), p. 2-4; A. F. Stewart, «Attika : Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age», *JHS Suppl.* XIV (1979), p. 65-98, 101-114; G. Hellenkemper Salies, H.-H. v. Prittwitz und Gaffron, G. Bauchhenss (éd.), *Das Wrack, Der antike Schiffsfund von Mahdia* (1994), vol. II, p. 809-829 (H.-M. Cain, O. Dräger).

8. La typologie peu courante du diadème nous renvoie à l'admirable tête de l'Agora d'Athènes S 2094 : E. B. Harrison, «New Sculpture from the Athenian Agora, 1959», *Hesperia* 29 (1960), p. 369-370, pl. 81a-b; *LIMC* II (1984), *s.v.* «Artemis», p. 685, n° 859 (L. Kahil, N. Icard); W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*[4] (1993), p. 559-560, fig. 670; E. D. Reeder, *in Pandora, Women in Classical Greece* (1995), p. 141-142, n° 11. Et aussi à la figure féminine très discutée qui est représentée en Aphrodite sur le relief de Ravenne : E. La Rocca, «Claudio a Ravenna», *PP* 265 (1992), p. 291-298, fig. 9-10, avec la bibliographie antérieure. Sur le décor des diadèmes, voir B. Freyer Schauenburg, «Zur Tyche von Aphrodisias», *Boreas* 6 (1983), p. 136-137, n. 44.

9. Sur le changement d'échelle des originaux, voir G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (1923), p. 148-150; W. Trillmich, «Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik», *JDAI* 88 (1973), p. 267-274; V. J. Harward, *Greek Domestic Sculpture and the Origins of Private Art Patronage*, Diss. Harvard (1982).

diadème (**fig. 2-3**), tandis que la troisième, qui couvre la partie supérieure des oreilles, aboutit sur la nuque et vient s'ajouter au reste de l'abondante chevelure qui forme là une tresse épaisse, large en haut, plus étroite en bas, dont l'extrémité a été perdue en même temps que le fragment de marbre arraché au dos de la statue. D'après des exemples similaires, et grâce aussi à des traces visibles, non pas à l'endroit où le cou a été séparé du torse (**fig. 3**) mais à l'extrémité de la tresse, où l'on voit une zone d'arrachement de forme ovale (**fig. 4**), la touffe de cheveux par laquelle se terminait la tresse, au-delà de son point d'attache, devait être en saillie. Ce type de coiffure, connu par de nombreuses statues du v^e^ s. av. J.-C., peut être mieux appréhendé si on le compare aux exemples que G. Despinis a rassemblés pour tenter d'éclairer la tradition d'où est issue la tête, mal conservée, de la statue de culte de Némésis, œuvre d'Agoracrite (**fig. 5-6**)[10].

Par comparaison avec la tête d'un type connu grâce à deux excellentes répliques conservées à Copenhague et à Corinthe (**fig. 7**)[11], où les boucles qui couvrent les tempes s'ordonnent avec la sévère retenue de l'esthétique préparthénonienne[12], les cheveux de la déesse du Musée Bénaki (**fig. 1-3**) ondulent avec une liberté rythmique pleine d'inspiration, inconcevable avant la fin de la décennie 440-430 av. J.-C. Que le type de Copenhague-Corinthe doive ou non être attribué à la statue de la Grande Mère d'Agoracrite antérieure à celle de Némésis, comme l'a supposé G. Despinis[13], la trace triangulaire laissée par l'arrachement de la touffe qui terminait la tresse, sur le dos de la réplique de Livadia, plaide en faveur d'une position presque frontale de la tête sur le torse[14]. Au contraire, la reproduction photographique rigoureusement de face de la tête du Musée Bénaki (**fig. 1**) suggère que sa mobilité originelle est le résultat d'une légère torsion, quasi imperceptible, vers la gauche, qu'impliquent les dissymétries sensibles que l'on observe sur les deux moitiés du visage : le modelé plus développé des volumes du côté gauche à l'origine moins visible que le côté principal – sur le diadème, les bandeaux et les oreilles, les formes quelque peu « comprimées » vers l'arrière et en même

10. G. I. Despinis, *Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου* (1971), p. 45-50, pl. I-IV; *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Nemesis », p. 738, n^os^ 1-2 (P. Karanastassi); *EAA Suppl.* 2, 1 (1994), *s.v.* « Agorakritos », p. 103-106 (G. Despinis). Sur le type de la coiffure plus spécialement, voir M. Mangold, « Zur Frisur der Erechtheion Koren », *HASB* 12 (1987), p. 5-7.

11. Tête de Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek 246 : Fr. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture* (1951), p. 185, n° 246; G. I. Despinis, *op. cit.* (n. 10), p. 46-47 avec la bibliographie antérieure; tête de Corinthe, Musée Archéologique S 2668 : R. S. Stroud, « The Sanctuary of Demeter and Kore on Acrocorinth. Preliminary Report, I (1961-1962) », *Hesperia* 34 (1965), p. 15, 20-21, pl. 10a; N. Bookidis, J. E. Fisher, « The Sanctuary of Demeter and Kore on Acrocorinth », *Hesperia* 41 (1972), p. 311-312, pl. 62a; B. Freyer Schauenburg, *loc. cit.* (n. 8), p. 139-140, pl. 18.4. Leur appartenance au même type statuaire a été mise en évidence par P. Noelke, « Zum Kopf der "Meter" Doria-Pamfili », *BJ* 167 (1967), p. 39-40.

12. Cf. par exemple Chr. Landwehr, « Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit », *Archäol. Forsch.* XIV (1985), p. 112-114, n° 68, pl. 65a; J. Boardman, *Greek Sculpture, The Classical Period. A Handbook* (1985), p. 26, fig. 10-11, 84, fig. 65.

13. G. I. Despinis, *op. cit.* (n. 10), p. 112-115, 119-123, surtout 122. Voir au contraire B. Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München, Katalog der Skulpturen II, Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1979), p. 510; *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Kybele », p. 753, n^os^ 47, 764, 765 (E. Simon) : « Den Kopftypus der Kybele des Agorakritos kennen wir nicht ».

14. Sur la mobilité de la tête de Copenhague, P. Noelke, *loc. cit.* (n. 11), p. 39 note : « Nach Ausweis des aus der Mitte nach rechts verschobenen Zopfes, der, im Nacken von einem Steg gehalten, sich einst auf der Statue fortsetze, war der Kopf zu seiner rechten Schulter gewendet ». Cf. G. I. Despinis, *op. cit.* (n. 10), p. 121.

temps comme «affaissées» de ce côté, la projection discrète des volumes du côté droit, dont les éléments sont à la fois plus denses et plus relevés (**fig. 3-4**).

Comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, l'exagération des composantes dans le modelé non symétrique des deux moitiés d'une tête est imposée par des corrections optiques résultant d'un besoin de tracer, en les accentuant, les formes qu'oblitère sur la face principale de l'œuvre l'énergie motrice, même invisible, de la figure représentée[15]. S'il en est bien ainsi, alors la tête du Musée Bénaki doit appartenir à une figure légèrement tournée vers la gauche – le côté de sa jambe d'appui, selon une loi fondamentale du balancement et de la rythmique des corps au v^e^ s. av. J.-C.[16]. La photographie de l'œuvre prise de trois quarts donne une certaine idée de son mouvement originel (**fig. 8**) et montre en même temps pourquoi il ne faut sans doute pas la rattacher au type statuaire de la Némésis d'Agoracrite, dont les cheveux forment aussi une tresse terminée par une touffe, mais qui se perd dans le vêtement, même si rien n'exclut que sa «couronne» à l'ornementation impressionnante ait eu la forme d'un diadème similaire.

C'est ainsi que nous arrivons inévitablement à la tête de l'Agora d'Athènes, dans laquelle G. Despinis voyait une reproduction plus fidèle des traits de Némésis (**fig. 9-11**)[17]. Le diadème est ici rendu sous la forme – qui n'est pas inconnue au v^e^ s. av. J.-C. – d'une demi-lune, ne couronnant que la partie de la tête au-dessus du front[18], tandis que la coiffure, en bandeaux ondulés sur les tempes, se termine par une tresse. Il faut pourtant noter que la texture des bandeaux est beaucoup plus «dense» et leur rendu relativement plus tumultueux, si bien que je me pose sérieusement la question de savoir, non seulement si elle reprend, même avec une certaine liberté, le modèle de la tête du Musée Bénaki (**fig. 1-4**), mais si elle rend avec la précision exigée la tête de Némésis; j'en juge surtout par la musicalité différente qu'émet la chevelure du fragment de l'original du British Museum[19]. L'attribution de la tête de l'Agora (**fig. 9-11**) au type statuaire de Némésis (**fig. 5-6**) est soutenue par G. Despinis, qui invoque le témoignage de la tête idéalisée (?) de la réplique de Naples, caractérisée en outre par une très légère torsion vers le côté droit du corps, le côté de la jambe libre[20]. C'est d'ailleurs un balancement

15. A. Delivorrias, *Attische Giebelskulpturen und Akrotere des fünften Jahrhunderts, Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte* 1 (1974), p. 70-71; L. A. Schneider, *Assymetrie griechischer Köpfe vom 5. Jh. bis zum Hellenismus* (1973), p. 24-38, surtout 37-38, 46-49.

16. Sur le *contraposto* classique, voir Chr. Karusos, «Zum "Schreitmotiv" des Kasseler Apollon», *in Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft, Festschrift zum 60. Geburtstag von B. Schweitzer* (1954), p. 161-165; F. Hiller, *Zum Kanon Polyklets, MWPr* (1965), p. 1-15; N. Himmelmann-Wildschütz, *Die «Schrittstellung» des polykletischen Diadumenos, MWPr* (1967), p. 27-39; E. Berger, B. Müller-Huber, L. Thommen, *Der Entwurf des Künstlers, Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit* (catalogue de l'exposition de Bâle, 1992), p. 40-41; F. Hiller, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jahrhunderts v. Chr.* (1971), p. 28-29.

17. Tête de l'Agora S 1055 : T. L. Shear, *Hesperia* 8 (1939), p. 241, fig. 40; G. I. Despinis, *op. cit.* (n. 10), p. 78, n. 153, pl. 58; P. Karanastassi, *loc. cit.* (n. 10), p. 738, n° 2h* : «Wahrscheinlich von diesem Typus abhängig».

18. Comme sur le relief reconstitué à partir de différents fragments dont on a pensé qu'il provenait de la composition ornant la base des statues de culte de l'Héphaisteion d'Athènes : A. Delivorrias, «A New Aphrodite for John», *in* O. Palagia (éd.), *Greek Offerings. Essays on Greek Art in honour of John Boardman* (1997), p. 109-118, fig. 1, 2, 6.

19. G. I. Despinis, *op. cit.* (n. 10), pl. 54-55.

20. N° inv. 6269 : G. I. Despinis, *op. cit.* (n. 10), p. 30, n° 4 avec bibliographie, p. 33, 37-39, 40, 48-50, pl. 44, 56-57.

analogue qu'il restitue graphiquement à la statue d'Agoracrite, se fondant surtout sur le fragment A 35 de l'original, dans lequel il décèle « certains indices suggérant que la tête de la statue ne regardait pas droit devant elle mais qu'elle était tournée légèrement vers la droite... c'est-à-dire du côté où sa main tenait une phiale »[21] (**fig. 5-6**).

Lorsqu'il soutient que la déesse de Rhamnonte avait le visage tourné du côté de la jambe libre, G. Despinis sait, bien sûr, que cette pose ne répond pas au rythme du « contra posto » classique. Il sait aussi que Némésis aurait été la dernière des divinités de l'Olympe à enfreindre les lois de l'harmonie en vigueur. Étant donné qu'à l'époque où l'œuvre d'Agoracrite vit le jour – vers 430 av. J.-C., selon l'opinion communément admise[22] – les principes de la structure classique des corps n'avaient pas encore été bouleversés, on s'attendrait plutôt à une certaine torsion de la tête du côté de la jambe d'appui, la gauche, c'est-à-dire du côté où la déesse tenait une branche de pommier, et non pas du côté où elle faisait un geste de libation[23]. On en conclurait donc logiquement soit que la tête de l'Agora (**fig. 9-11**) ne s'inscrit pas dans la lignée de Némésis, soit qu'Agoracrite exécuta cette œuvre bien après 430 av. J.-C. Dans un cas comme dans l'autre, la déesse du Musée Bénaki peut difficilement être mise en rapport avec la statue de Rhamnonte.

Il est moins facile de dissocier l'œuvre qui nous occupe du type statuaire de l'Artémis Ariccia, qui n'a pas suscité autant de copies et dont les rapports avec l'« Héra » dite Farnèse (**fig. 12-15**) demeurent problématiques[24]. La datation de cette œuvre avait jadis égaré les chercheurs, jusqu'au moment où elle fut fixée, surtout à la suite des observations

21. G. I. Despinis, *op. cit.* (n. 10), p. 46 : « En témoignent les asymétries dans le nombre et la forme des boucles dans les deux parties de la natte, à droite et à gauche de l'axe central. Dans la partie droite, les boucles sont moins nombreuses, plus larges et d'un volume plus plein. En même temps, toute cette partie de la natte est plus volumineuse et plus arrondie que la gauche qui est, du point de vue du relief, plus basse et plus plate. Nous pensons que ces asymétries s'expliquent si l'on suppose que la tête de la statue était tournée légèrement vers la droite ».

22. À part G. I. Despinis et P. Karanastassi, *loc. cit.* (n. 10), les auteurs suivants se situent dans les mêmes limites chronologiques : H. Lauter, « Die Koren des Erechtheion », *AntPl* XVI (1976), p. 48, n. 147; B. Vierneisel-Schlörb, *op. cit.* (n. 13), p. 166, 170, n. 9; B. S. Ridgway, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture* (1981), p. 172-173; E. B. Harrison, « Two Pheidian Heads, Nike and Amazon », *in The Eye of Greece, Studies in the Art of Athens* (1982), p. 58-80; E. B. Harrison, « Style Phases in Greek Sculpture from 450 to 370 B.C. », *Πρακτικά XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας, Αθήνα 1983* (1988), III, p. 103; J. Boardman, *op. cit.* (n. 12), p. 147; B. Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München, Katalog der Skulpturen* III (1988), p. 7, n. 17; A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration* (1990), p. 28, 165, 269-270, 320; W. Fuchs, *op. cit.* (n. 8), p. 204-205, fig. 221.

23. Comme le prouve d'ailleurs le modelé de la base du cou et la place de l'arrachement sur la copie de Copenhague inv. 304a : G. I. Despinis, *op. cit.* (n. 10), p. 28, n° 1, pl. 35-40, surtout pl. 39. H. Mette Moltesen a eu la gentillesse de regarder une nouvelle fois la statue et a confirmé, avec quelques hésitations malgré tout, la remarque que j'ai faite : « The neck-grove is not very pronounced, and it is of course placed in the inset neck, but it is definitely on the left side of the neck more or less as shown on the photocopy of the neck piece. But could she not still turn her head to the right if her left arm is brought back a little, and the right forward ? ».

24. BrBr 756/7; W. Amelung, « Kolossalstatue einer Göttin aus Ariccia », *JDAI* 37 (1922), p. 112-137, pl. 2-5; G. Lippold, *op. cit.* (n. 9), p. 173-174, pl. 62.4; G. I. Despinis, *op. cit.* (n. 10), p. 46, n. 128; B. Vierneisel-Schlörb, *op. cit.* (n. 13), p. 140; B. S. Ridgway, *op. cit.* (n. 22), p. 243-244, n° 4; *LIMC* II (1984), *s.v.* « Artemis », p. 636, n° 125 (L. Kahil, N. Icard); *ibid.*, *s.v.* « Artemis/Diana », p. 798, n° 5 (E. Simon); A. Giuliano (éd.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture* I/8 (1985), p. 160-166, n° IV 1 (L. de Lachenal); J. Boardman, *op. cit.* (n. 12), fig. 198.

de G. Despinis, aux environs de 430 av. J.-C., date à laquelle se place justement l'original de la tête du Musée Bénaki (**fig. 1-4**)[25]. En dépit de la parenté typologique des coiffures, les ondulations vers l'arrière des mèches qui couvrent les tempes, tant de l'Artémis Ariccia que de l'«Héra» Farnèse (**fig. 12-15**), sont caractérisées par une rythmique parallèle, qui s'oppose à la souplesse et à la libre disposition des mèches de la tête du Musée Bénaki (**fig. 1-3**). En outre, le fait que, sur ces deux têtes, les mèches sont tirées vers le haut et passent par-dessus le bandeau qui les maintient, contraste avec le mouvement vers le bas des boucles de la déesse du Musée, dont le diadème est placé sensiblement plus haut sur le front. La disposition plus mouvante des cheveux qui caractérise cette dernière pourrait d'ailleurs dissimuler une certaine différence chronologique, dont la détermination dépasserait toutefois l'objet de cette étude[26].

Il serait peut-être plus juste de faire remonter la sculpture qui nous occupe au type statuaire – encore inconnu – dont dérive une tête colossale de l'Acropole, malheureusement conservée de façon fragmentaire (**fig. 16**)[27]. Mais on remettra à plus tard le soin d'approfondir cette idée, qui est davantage une intuition, et la recherche inévitablement complexe du type statuaire dont elle est issue. Ce que ne peut cependant éviter un archéologue qui se respecte, c'est de formuler en conclusion, avec toutes les réserves qui s'imposent, une hypothèse : à savoir que l'original de cette œuvre devait se dresser à Athènes et que, selon toute vraisemblance, il représentait une jeune déesse péplophore, peut-être Artémis, à qui la dédicataire de ce recueil a consacré, dès son jeune âge, ses rêves de chercheur.

Angélos DÉLIVORRIAS.

25. W. AMELUNG, *loc. cit.* (n. 24), p. 128 : milieu du v^e^ s. av. J.-C.; H. v. STEUBEN, *in* Helbig^4^ III (1969), p. 25-27, n° 2130 : avant 440 av. J.-C.; G. I. DESPINIS, *op. cit.* (n. 10), p. 46 : elle ne doit pas être très éloignée de Némésis; B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, *op. cit* (n. 13), p. 140 : dans les années de l'Athéna Parthénos; L. DE LACHENAL, *op. cit.* (n. 24), p. 166 : «intorno al 448 a. C.»; J. BOARDMAN, *op. cit.* (n. 12), fig. 198 : vers 440 av. J.-C.; L. KAHIL et E. SIMON, *op. cit.* (n. 24) : 440-430 av. J.-C.

26. Avant l'Athéna Ince, qui est plutôt identifiée avec Héphaisteia (*EAA Suppl.* 2,1 [1994], p. 177, fig. 208 [A. DELIVORRIAS]) et de toute façon avant les Caryatides. Le souffle qui anime la chevelure nous renvoie cependant après la création de l'Athéna Velletri : B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, *op. cit.* (n. 13), p. 139-140 : avant 430 av. J.-C.; B. S. RIDGWAY, *op. cit.* (n. 22), p. 176-177, fig. 115 : vers 420 av. J.-C.; J. BOARDMAN, *op. cit.* (n. 12), fig. 202 : 420-410 av. J.-C.; E. BERGER, *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig III. Skulpturen* (1990), p. 167-176, n° 231 : pas après 425 av. J.-C.; W. FUCHS, *op. cit.* (n. 8), p. 211-212, fig. 227, persiste pour l'ancienne datation de l'œuvre, vers 400 av. J.-C.

27. Inv. 4829 : photo DAI 68/290 et 297; G. I. DESPINIS, *op. cit.* (n. 10), p. 78, n. 144.

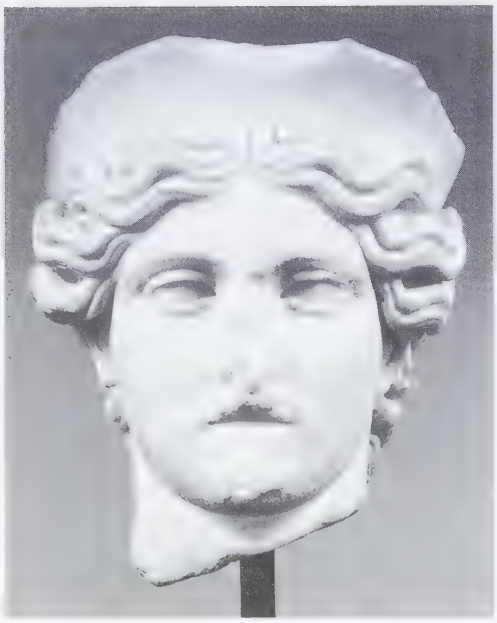


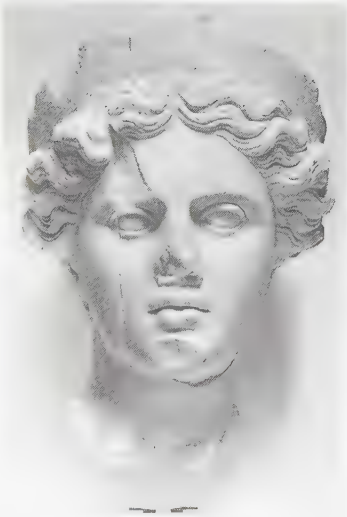
Fig. 1-2. — Tête féminine couronnée d'un diadème. Musée Bénaki, n° 33098. Face et profil gauche.

Fig. 3-4. — Tête féminine couronnée d'un diadème. Musée Bénaki, n° 33098. Profil droit et arrière.

Fig. 5-6. — Reconstitution de la Némésis d'Agoracrite d'après G. Despinis. Face et arrière.

Fig. 7. — Tête de déesse. Corinthe. Mus. Arch., n° S 2668.

Fig. 8. — Tête féminine, vue de trois quarts. Musée Bénaki, n° 33098.



9

10

11

Fig. 9-11. — Tête de déesse couronnée d'un diadème. Musée de l'Agora, n° S 1055. Face, profil gauche, profil droit (photos Agora Excavations 19, American School of Classical Studies at Athens, nég. n° 8-117, 8-118, 8-116).

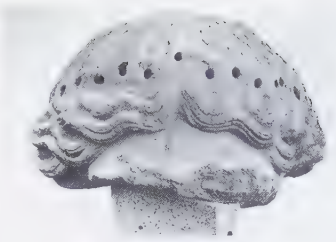


Fig. 16. — Fragment de tête féminine. Musée de l'Acropole, n° 4829 (photo DAI Athènes, nég. n° 68/290).

12

13

14

15

Fig. 12-15. — Tête de l'« Héra » Farnèse. Naples, Museo Nazionale, n° 6005. Face, profil gauche, profil droit, arrière (photos Sopritendenza Archeologica della Provincia di Napoli e Caserta – Napoli, nég. n° 187924, 187922, 187923, 187921).

A STATUE OF DIONYSOS FROM BET SHEAN (NYSA-SCYTHOPOLIS)

The statue of Dionysos was found, in February 1990, in the excavations of the Institute of Archaeology of the Hebrew University of Jerusalem in the eastern portico of the eastern bath building in the centre of Bet Shean (**fig. 1**). It is now on display at the Israel Museum in Jerusalem.[1] The statue was found lying on its back at the same level as a 6th century A.D. marble pavement which was missing at the location of the discovery. It is not clear whether the statue was placed there to preserve it or was discarded there at the beginning of the 6th century,[2] a short time before the Arab conquest of Bet Shean and the whole of Palestine. It is obvious that the statue was already damaged before it was left where we found it.

The statue is made of medium to fine grained white marble with some grey veins and is covered with an orange tinged patination. Though the legs up to the mid thighs, as well as a large part of the attached support in the shape of a roughly cut tree trunk and most probably a plinth, are broken off, one can assume that the statue was life-size or a little more. The height of the remaining part of the statue from the thighs to the crown of the head is 1.24 m and at least another 0.60 m should be added for the missing part of the legs. Both arms are missing. The left arm is almost completely lacking and the remaining part is furnished with three dowel holes, one of which still retains some metal, suggesting that the arm was extended (**fig. 2**). The right arm is missing above the elbow and was apparently held close to the body. Dowel holes were also found on the

1. Short preliminary reports were published in: G. Foerster, Y. Tsafrir, "A Statue of Dionysos as a Youth Recently Discovered at Beth Shean", *Qadmoniot* 23 (1990), p. 52-54 (Heb.); *Id.*, "Bet Shean Excavation Project [1989-1991]. City Centre (North), Excavations of the Hebrew University Expedition", *Excavations and Surveys in Israel* 11 (1992), p. 25-26; for a plan indicating the find spot see: *loc. cit.*, p. 26, fig. 41.

2. For a general discussion of the circumstances of the discovery and the historical background see: Y. Tsafrir, G. Foerster, "Urbanism at Scythopolis-Bet Shean in the Fourth-Seventh Centuries", *DOP* 51 (1997), p. 85-146.

tree-trunk support. The genitals have been chipped away, most probably intentionally. Some facial features, such as the eyes, nose, mouth and chin, are also defaced, probably the deed of zealous Christians who showed in this way their contempt for the god. Fortunately, the facial characteristics are quite well preserved despite the mutilation (**fig. 3**). While the surface of the statue on the front is smooth and well polished, the back, though well carved and smoothed, is not polished. On the back of the head there is a roughly blocked out attached neck support (**fig. 4**).

The youthful and naked god stands with his weight on his left leg. The preserved part of the right leg, which is placed before the left one, is not adequate for a satisfactory reconstruction. The right shoulder is markedly higher than the left and the left hip just above the right, producing a gracefully curved torso. The torso was intended to represent an adult young man, probably a "classicizing" looking ephebe. The chest is broad and slightly augmented, as are the ribs; the abdomen is indicated and framed by well-suggested groin lines and by cursorily depicted musculature. Though the general impression is of a rather soft and effeminate character, there are also some undeniable well-built muscular traits in the statue's torso, clearly indicating the classical tradition.

His head and face retain their ideal traits but at the same time express melancholy; the gaze is noticeably dreamy, despite the defacement. The face is slightly inclined to the right and downwards. The eyes are small and almond shaped. Because of the defacement of the eyes it is difficult, however, to determine whether the pupils were indicated, though careful study may suggest that they were. The small mouth and chin are beautifully rendered. A rather heavy wreath consisting of vine and ivy leaves as well as grape clusters and corymbs is worn on his hair, of which one can see only some of the parted hair over the brow. This is carried over to the back of the neck, where it is coiled into a loop and falls over the shoulder as tresses. This loop was left only roughly carved and served as a support for the neck. Four clusters of corymbs are represented on the centre of the forehead and vine leaves and bunches of grapes are depicted on both sides and almost totally covering the ears. A fillet (*taenia*) is tied across his brow.

As stated above, the statue was found in the area of the eastern bath building, where it was deposited, already rather damaged, in the 6th century A.D. Though it was not found *in situ*, we assume that it belonged to the sculptural decoration of the bath building, like the statues of Aphrodite, a nymph, Athena and a cuirassed emperor that were found in this building.[3] According to a study dedicated to the sculptural decoration found in Roman baths, all our statue types are commonly represented, particularly the god Dionysos.[4] It must therefore be pointed out that this discovery does not necessarily

3. Y. Tsafrir, G. Foerster, "The Hebrew University Excavations at Bet-Shean", *Qadmoniot* 27 (1994), p. 93-116, esp. p. 100-101 (Heb.).

4. H. Manderscheid, *Die Skulpturausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (1981), esp. p. 28-34; 35-36. After the publication of this book, another bath with abundant sculpture was unearthed at Perge (Asia Minor). The sculpture is partly published and the descriptions and photographs are accompanied by a plan denoting the find spots. M. Edip Özgür, *Skulpturen des Museums von Antalya* I (1987). The plan of the bath (unnumbered) is at the end of the book.

have a direct bearing on a cult of Dionysos at Bet Shean,[5] though one should bear in mind the ancient traditions connecting Nysa-Scythopolis with Dionysos.[6]

The statue is a variant of the "resting Dionysos" formula whose basic figural type seems to have derived essentially from the Tiber Apollo type, which was a Roman creation probably based on more than one classical sculptural tradition.[7] It is not an exact *imitatio*, since the head is different and turns to the right rather than the left. However, the anatomy of the body and stance remain essentially the same, though our god is represented as a younger man. It has been noted recently, in the discussion on the "resting Dionysos" version in the Woburn Abbey collection, that "similar versions of the god exist in numerous statues, with a multitude of variations in the pose, position of the arms and the type of support, inclusion of drapery and presence of a companion such as a satyr or another".[8] This situation is well represented in two comprehensive studies on the iconography of Dionysos.[9]

Perhaps the closest comparison to our statue is the Dionysos discovered in the excavations of 1957 in the Nymphaeum Traiani at Ephesos.[10] Its stance and anatomy are presented in very much the same way as those of our Bet Shean Dionysos. The Ephesos

5. The tradition of Dionysos as the patron god of Nysa-Scythopolis (Bet Shean) is attested to in the literary evidence according to which the god is considered as the founder of the town. Pliny mentions Dionysos' burial of his nurse Nysa at the town, which according to the historian was named after her and the Scythians who were settled there by the god (Plinius, *NH* V 74). This evidence was followed by the more detailed account of Solinus at the beginning of the 3rd cent. A.D. He says that Dionysos, after burying his nurse there, founded a town at this place and named it after the Scythians who were settled there by him (Claudius Iulius Solinus, *Collectanea Rerum Memorabilium*, ed. T. Mommsen [1895], 36, p. 156).

The literary evidence is substantiated by dedicatory inscriptions to Dionysos who is referred to as the Founder (*ktistes*) god on two altars unearthed in our excavations at Bet Shean (L. Di Segni *et al.*, "A Decorated Altar Dedicated to Dionysos, the 'Founder', from Bet Shean [Nysa-Scythopolis]", *Eretz-Israel* 25 [1996], p. 345-346 [Heb.]); *Id.*, "A Dated Inscription from Beth Shean and the Cult of Dionysos Ktistes", *SCI* 16 [1997], p. 139-161). Two more dedications, one to Zeus-Bacchus (B. Lifshitz, *ZPalV* 77 [1961], p. 187-188) and the other to Dionysos (*Id.*, *ZPE* 6 [1970], p. 62) were previously found. He is represented on 25% of the types of Nysa-Scythopolis city coins (A. Spijkerman, *The Coins of the Decapolis and Provincia Arabia* [1978], p. 187, 313), clearly indicating his major status in this town.

Some representations of Dionysos' head or mask carved in relief on an altar dedicated to the god as well as on a Corinthian capital and a pedestal were found during our excavations (G. Foerster, Y. Tsafrir, "Nysa-Scythopolis in the Roman Period, 'A Greek City of Coele Syria' – Evidence from the Excavations at Bet-Shean", *ARAM* 4/1-2 [1992], p. 122-123, figs. 9-11). These reliefs and a somewhat damaged limestone head decorated with a rich wreath of vine leaves and grapes (G. M. Fitzgerald, *Beth-Shean Excavations 1921-1923; The Arab and Byzantine Levels* [1931], pl. 25,3) together with a double herm (*Id.*, *PalEQ* 65 [1932], p. 141), represent Dionysos. This evidence is also of some weight in assessing the importance of the god's role in the local tradition.

6. See the previous note.

7. B. S. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Origins* (1984), p. 101; P. Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderungdes Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit* (1974), p. 91-92; 97-116, pl. 74,2,1,3, suggests that the Cherchel copy of the Tiber Apollo type is better preserved than the so-called Tiber Apollo; R. Fleischer, "Zwei eklektische Statuen aus Ephesos", *in Pro Arte Antiqua, Festschrift Hedwig Kenner* I (1982), p. 123-127, esp. p. 125, pls. XXIX,7 and XXXI,13.

8. E. Angelicoussis, *The Woburn Abbey Collection of Classical Antiquities* (1992), p. 51.

9. E. Pochmarski, *Das Bild des Dionysos in der Rundplastik der klassischen Zeit Griechenlands* (1974), p. 73-143; C. Gasparri, *LIMC* III (1986), *s.v.* "Dionysos", p. 434-437, no. 119*-128*.

10. M. Aurenhammer, *Die Skulpturen von Ephesos. Bildwerke aus Stein. Idealplastik* I (1990), Kat. Nr. 41, 62-63, pls. 28-29a-b; R. Fleischer, *loc. cit.* (n. 7), pls XXVII-XXIX.

god stands with the weight on the left leg while the free right leg is brought a little forward, and the well-executed muscular features of the torso are virtually identical to our Dionysos.[11] A support in the shape of a tree trunk is carved along the left leg, half way up the thigh as on our statue. Though the crown and brow are missing on the Ephesos Dionysos, one can clearly see the identity in the hair arrangement, which is carried round the back of the neck, and coiled into a loop as long tresses fall onto the shoulders.

From what is left of the ivy and vine garland which usually crowns Dionysos' head, one can note the remains of a cluster of grapes on both the right and left side of the face covering the ears of the Ephesos head.[12] It is probably the same type of heavy garland that is depicted on our statue and which almost totally covers the hair on the crown of the head. The same garlands with four bunches of corymbs on the centre of the forehead and ivy and vine leaves as well as grape clusters covering the ears are represented on the heads of the Valentini Dionysos[13] from Rome, on a Dionysos in Naples[14] and a Dionysos wearing a himation from Verona, now in Munich.[15]

The characteristic fillet (*taenia*) tied across the god's brow is clearly depicted on the Bet Shean statue but is not preserved on the Ephesos one.[16]

Both the Bet Shean and Ephesos statues have a roughly blocked out neck support which seems to be characteristic of the sculpture workshops of Asia Minor[17] and it is likely that both statues were produced in the same workshop.

Though the overall composition is very similar, as shown above, the treatment of the head is different. While the head of the Ephesos statue, which seems to follow the Tiber Apollo formula rather closely, is inclined to the left and downward, our head faces the right, is turned only slightly and is barely inclined downward. Nevertheless, the positioning of the head varies considerably in this series of statues of young gods and men.

The composition of both the Bet Shean and the Ephesos Dionysos statues can be compared with two more statues of Dionysos, one at Florence in the Boboli Gardens and another, of which only the torso exists, reported in the antiquities market of Rome.[18] Two statues of Antinoos in Rome and Delphi were also created according to the Tiber Apollo type in the Late Hadrianic or Antonine period[19] and thus compare with the

11. See the previous footnote.

12. M. Aurenhammer, *op. cit.* (n. 10), pl. 29b.

13. C. Gasparri, *loc. cit.* (n. 9), no. 124b*.

14. R. Bonifacio, "Una scoperta archeologica nella Salerno ottocentesca: la statua di Dioniso da Picenza", *Apollo* 11 (1995), p. 31-49, figs. 1-3, tav. I. This well preserved and little known statue is kept in the National Museum in Naples, inv. 6316; see also: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* I (1897), p. 379,3.

15. A. Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München.*, 2nd ed. (1910), p. 237-239, no. 231; A. Furtwängler (ed.), *Ein Hundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München* (1903), pl. 39, right; S. Reinach, *op. cit.* (n. 14), p. 377.

16. On the fillet decorating the Dionysos head see e.g.: E. Pochmarski, "Ein zweiter Basler Dionysos", *AK* 15 (1972), p. 73 and n. 4.

17. J. Inan, E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei* (1979), p. 3. The authors admit that there are a few outstanding cases in which their suggestion is disputed, but on the whole these neck supports are a useful tool in locating the origin of sculpture of unknown provenance or origin.

18. E. Pochmarski, *loc. cit.* (n. 16), p. 84-89.

19. P. Zanker, *op. cit.* (n. 7), p. 97-99, pl. 74,1,3.

Ephesos Dionysos and also in anatomy and stance to our statue. It should be noted here that the head of our Dionysos shares his melancholic expression and his classically rendered face with the representations of Antinoos.[20]

Only three statues of the Bet Shean type of the young and naked Dionysos standing with his weight on the left leg, unfortunately all of rather poor quality, are known to me. One of these was found in Turkey, while the other two are in Copenhagen and Saint Petersburg.[21] Of considerably better quality than the last mentioned sculptures are two statues in the same posture as our Dionysos, one found in a temple of Dionysos in Cyrene in 1860-61 and taken to the British Museum in London[22] and the second in the Glyptothek in Munich.[23] However, these are draped with a *himation* covering most of the lower part of the body, thighs and legs and leaving the upper part of the torso bare. As these statues are relatively well preserved and at the same time represent the same overall composition as our statue except for the added drapery, they are extremely significant for the possible reconstruction and correct positioning of the largely missing arms and legs. This kind of reconstruction enables us to approach as closely as possible the identification of the missing attributes once carried by our Dionysos.

The left arm, which shows dowel holes, was perhaps repaired in antiquity or originally attached in this way, since the arm is extended in some of the examples studied here. The low positioning of the support shows, we believe, that the god was not leaning on it and holding a thyrsos in his left hand as suggested for the Ephesos Dionysos[24] and as can be seen on the well-preserved Dionysos in Naples[25] and on the Munich Dionysos, where the left arm and the thyrsos are carved from one and the same block of marble as the whole statue.[26] The missing right arm, which is broken above the elbow, seems to have been lowered and continued along the torso holding a kantharos as can be seen in some preserved examples.[27]

Our statue is a typical creation of the Hadrianic-Antonine period. It clearly follows, as we have seen above, an eclectic Roman prototype – the Tiber Apollo, a classicizing "ideal sculpture". Despite some significant changes, for example the position of the head, the basic posture was retained. Attributes were added, though only the rich garland covering his head survives. This flexibility was characteristic of this period, in which the artists and patrons who appreciated the classical traditions wanted to deliver a simple and clear message to their spectators.[28] The Dionysos of Bet Shean, like many other sculptures found here, is a product of the cultural policies of the Imperial and local authorities in the *poleis* of the Hadrianic-Antonine period. In this period there was

20. *Ibid.*, p. 100. Zanker points out that many of the ideal heads of young gods of the Hadrianic-Antonine period have features resembling heads of Antinoos.

21. E. Pochmarski, *loc. cit.* (n. 16), p. 120-123 with bibliography. The Saint Petersburg specimen is heavily restored.

22. J. Huskinson, *Roman Sculpture from Cyrenaica in the British Museum* (1975) = *CSIR Great Britain* II, 1, p. 17-18, pl. 13; P. Zanker, *op. cit.* (n. 7), p. 105, Nr. 8, 9.

23. See above n. 14.

24. R. Fleischer, *op. cit.* (n. 7), p. 125.

25. See above n. 14, figs. 1-2.

26. See above n. 15.

27. E.g., the Dionysos in Holkham Hall, C. Gasparri, *loc. cit.* (n. 9), no. 123b*.

28. P. Zanker, *op. cit.* (n. 7), p. 117-119.

intensive production of "ideal sculpture" which was intended to decorate public amenities like theatres, piazzas, nymphaea and baths, as well as private property such as villas.[29] By decorating these places with "classicizing" statues of gods, heroes and athletes, the local population was able to come closer to Greek culture and participate in the visual pleasures of classical art. Substantial numbers of the statues were represented as young, nude gods and heroes in the classical guise of athletes. The Dionysos of Bet Shean is a mid 2nd cent. A.D. product of this "classical" culture. It is not surprising, therefore, that a Greek inscription found at Bet Shean in front of a temple records the title given to the town by its magistrates, "*hellenis polis*"[30], in Coele Syria.

Gideon Foerster.

29. *Ibid.*, p. XVIII-XIX.

30. G. Foerster, Y. Tsafrir, "Nysa-Scythopolis -- A New Inscription and the Titles of the City on its Coins", *Israel Numismatic Journal* 9 (1986-1987), p. 53-58, esp. p. 58.

Fig. 1. — Statue of Dionysos. Frontal view
(photo N. Slapak, Israel Mus.).

Fig. 2. — Statue of Dionysos.
Side view. Wreath, neck support
and dowel holes
(photo G. Laron, Inst. of Archaeology,
The Hebrew Univ. of Jerusalem).

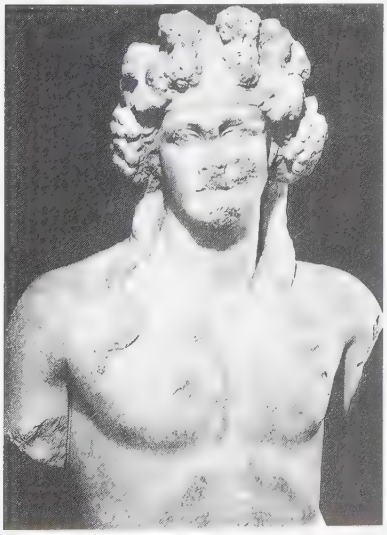


Fig. 3. — Statue of Dionysos.
Head and wreath
(photo G. Laron, Inst. of Arch.,
The Hebrew Univ. of Jerusalem).

Fig. 4. — Statue of Dionysos.
Back view
(photo G. Laron, Inst. of Arch.,
The Hebrew Univ. of Jerusalem).

EIN RELIEF AUS PHILIPPOPOLIS : THRAKISCHER ORPHISMUS IN DER RÖMERZEIT *

Auf dem Fels ist die Welt erhaben und weit für das Auge der Einfalt, wie Damascius in *Plat. Parmenidem* 160 Ruelle[1] sagen würde, unten ist sie vielfarbig und mannigfaltig. Kybela/Kybeleia und Sabas/Sabazios (in Paredria) sind von begeisterten, aber vielsprachigen Scharen umringt, die nach ihrem Schutz verlangen. Damals, am Vorabend des frühen Römischen Reiches, übernahm der alte Sabas neue Pflichten, getragen durch das weite späthellenistische Pantheon vom Glauben an ihn.

Die Paredria Grosse Mutter-Göttin – Sohn kann im schriftumlosen thrakischen Orphismus[2] zwei grundsätzliche Alternativen überlassen : die des Zagreus[3] und die des Sabazios[4]. Die alte chthonische Zagreus-Alternative befruchtet auch in der Römerzeit tiefgreifend das mystische solarisch-uranische sabazische Brauchtum in Thrakien. Der stärkste Beweis[5] ist bisher ein Relief aus Philippopolis (Plovdiv) (**Abb. 1**), datiert in die erste Hälfte des 3. Jh.[6], welches Lane provozierte zu kommentieren, daß « although a Phrygian-capped Zeus-type has some prima-facie claim to be identified as Sabazius, the stance is unlike anything else which we have in Sabazius-representations, nor is there epigraphical confirmation ».

Das Denkmal ist sorgsam beschrieben und vollständig kommentiert bei EC (S. 170-172), wo eine besonnenere Schlussfolgerung steht. Sie lautet : « In my opinion, Sabazios

* Abkürzungen :
— *CCIS* II : E. N. Lane, *Corpus cultus Iovis Sabazii*, II. *The Other Monuments and Literary Evidence*, *EPRO* 100, 2 (1985).
— *EC* : M. Tacheva-Hitova, *Eastern Cults in Moesia Inferior and Thracia (5th c. B.C. - 4th c. A.D.)*, *EPRO* 95 (1983).
— *TD* 1 : Al. Fol, *Der thrakische Dionysos. Erstes Buch : Zagreus* (1993).
— *TD* 2 : Al. Fol, *Der thrakische Dionysos. Zweites Buch : Sabazios* (1994).

1. O. Kern, *Orphicorum Fragmenta* II (1963), 218; *CCIS* II, TA 29; *CCIS* II, TA 29.
2. Al. Fol, *Der thrakische Orphismus* (1986) (Bulgarisch).
3. *TD* 1.
4. *TD* 2.
5. *TD* 2, S. 286-288.
6. *EC* III, S. 17; *CCIS* II, D3.

should be viewed in the relief from Philippopolis as a Thracian high god, a cosmokrator devoid of the features of Anatolian theocrasia. The artist's design imitates the contemporary stylistic pattern of the Rhin-Danube reliefs of Mithras (in them the section beneath Mithras features religions and mythological subjects), but reflects Thracian religions thinking — the lower field portrays the same god during a cult ceremony or mystery scene ».

Diese Zeilen über ein Denkmal, welches bisher unter den anderen Sabazios-Darstellungen keine Analogien besitzt, sind sehr gut für meine Untersuchungen zum thrakischen Orphismus. Die Lesung des Reliefs muss aber vom rituellen und vom doktrinalen Gesichtspunkt aus von unten nach oben vorgenommen werden, denn sie sind in der thrakischen Kontaktzone[7] verknüpft.

Ganz unten befindet sich der Stier. Hier trägt er das Prinzip der ganzen Geschichte als chthonische Zagreus-Gestalt[8]. Er wird nicht verfolgt, sondern ist entspannt, um geopfert zu werden. Er ist « von selbst und freiwillig » gekommen und « ruht », wie auch heute die Nestinaren (Anastenaren) sagen würden[9]. *EC*, S. 172 zufolge ist neben ihm ein Hund oder « eher ein Vogel » zu sehen. Wenn es sich um einen Vogel handelt, dann ist ein Raubvogel gemeint. Dies würde bedeuten, daß den chthonischen Sohn die Zerreissung unter dem Schutz seiner Mutter-Göttin erwartet. Falls das Tier aber ein Hund (= Wolf) ist, dann ist es klar, daß er nach seinem Tode « von neuem geboren wird », wie beim Ritualtag des Kuker (Kalogeros) in der traditionellen südosteuropäischen Folklore[10].

Über dem Stier sind zwei weibliche Figuren zu sehen, die dem thrakischen Reiter gegenüberstehen. Die eine hat einen Schleier übergeworfen, trägt lange Kleidung und hält in ihrer linken Hand eine Fackel. Die andere ist bis zur Gürtellinie schematisch im Flachrelief dargestellt, ihre Arme aber sind erhoben — eine Geste, die für die Reliefs des thrakischen Reiters recht ungewöhnlich ist. Ich weiß nicht, welche « Göttin »[11] die erstere weibliche Figur sein könnte, aber wenn die Fackel gesichert ist, dann stellt die Fackelträgerin eine in die Mysterien Eingeweihte dar, was auch durch den samothrakischen Schleier hervorgehoben wird (von roter Farbe, anstatt einer Gürtels; vgl. die Episode mit dem verhüllten Odysseus in den Mysterien der Insel bei Schol. *in* Apoll. Rhod. *Vetera* 916-18b Wendel). Die zweite Frauenfigur kann indessen keine Zweifel hervorrufen — sie ist eine Anhängerin eines Sonnenkultes. Nach dieser Auslegung bilden die chthonisch Initierte und die solar Initierte die semantische Reihe « von unten — nach oben » oder Chthonos-Helios, der hier nicht antithetisch, sondern dual ist. Die Frage bei *EC*, S. 188, ob « was not the absence of women worshippers of the Sabazios cult in our monument a consequence of the male Orphic societies attested in the myth about Zalmoxis ? », ist vielleicht ein Problem für andere Denkmäler, nicht aber für das Relief aus Plovdiv und betrifft nicht die Anhänger des thrakischen Dionysoskultes.

Der Übergang « Chthonos-Helios » ist für das thrakische Milieu neuerlich hervorgehoben durch den Heros, der den in das Zagreus-Sabazios-Mysterium Eingeweihten gegenüber-

7. *TD* 2, S. 228-288.
8. *TD* 1.
9. *TD* 2, S. 187-209.
10. *TD* 1, S. 173-225.
11. Nach *EC*, S. 172.

stehend dargestellt ist und von den Büsten der Götter der Sonne und des Mondes begleitet ist. Der Reiter deutet den dualen Aspekt des Mysterium mit seiner « phrygischen » Mütze und mit dem Kiefernzapfen in seiner rechten Hand an. Der Heros ist der typische Vermittler in dem bereits verblassenden dualen orphischen Glauben, bleibt aber auch während des 1.-3. Jh. trotz seiner Ikonographie die tiefste Verbindung mit der Geistigkeit der vorhellenistischen Epoche. « Sonne-Erde » - « Leben-Tod » - « Tag-Nacht » sind auch den Darstellungen der zwei provinzial vergöttlichten Himmelslichtern zugrundegelegt, die sich im oberen Feld wiederholen.

Darin ist ein zentraler Platz der kleinasiatischen « Zeus »-Alternative des « phrygischen » Sabazios — laut meiner Terminologie — zugeordnet. Er ist indessen mit (Kiefern-?) Zapfen (Kegeln), d.h. mit dem phallischen Zagreus-Attribut, gekrönt. Der Mond ist nicht nur die (kleinasiatische) Anwesenheit von Men, er ist rituell mystisch begründet in den Sabazios-Mysterien[12] und ist wie Hermes und Pan die Verbindung mit dem Tode und der Tod selbst als chthonische Idee, d.h. als Weg zur Unsterblichkeit durch den Tod. Aber auf der anderen Seite sind die Sonne und Fortuna/Daphne, beide präsentiert in der eindrucksvollen Auslegung von Tacheva-Hitova[13] und durch die Assoziation Kybele - Dionysos - Orpheus[14].

Unten beginnt das Mysterium mit dem Blut-Feuer des Stieres, der geopfert wurde, damit der chthonische Sohn erneut geboren werde, den die Priesterinnen seiner Mutter mit Feuer- und Sonnensymbolen begrüßen. Er bewegt sich vom Tode zum Leben, um den höchsten Platz unter allen seinen auf dem Relief dargestellten Hypostasen einzunehmen und ein uranischer Gott zu werden (« Kosmokrator » ist die Bezeichnung von Tacheva-Hitova, die vielleicht für das 3. Jh. passend ist). Diese Lesart deckt sich mit dem Tempelmysterium, welches aus der Beschreibung von Alexander Polyhistor - Macrobius bekannt und in anderen Quellen erfaßbar ist[15].

Wirklich, was kann noch hinzugefügt werden nach der Verwunderung, daß es anderswo kein solches Relief gibt ? Wie könnte es das auch geben, sind wir doch im Herzen Thrakiens, der « westlichen Heimat » des Sábo/Sábas ! Lassen wir hier zum ersten und letzten Male das Wort « Heimat » in seinem schulischen Sinn verlauten, damit sich einige vielleicht beunruhigte Verfechter der Ethnos-These beruhigen mögen. Aber die Frage « was wäre noch hinzuzufügen ? » ist eine Sentenz, die auch Fallen stellen kann. Der Kenner wird immer etwas hinzuzufügen haben, der Altertumsliebhaber wird schwanken, ob das Gelesene für ihn ausreichend ist oder nicht, aber der Gläubige — hier der « Gläubige » nicht im schulischen Sinn ! – wird sicher in sich hineinschauen. Er wird die Metapher seines Glaubens suchen.

Alexander Fol,
(Übersetzung : Reni Ivanova).

12. *TD* 2, Nr. 32.
13. *EC*, S. 171.
14. *Ibid.*
15. *TD* 1, Nr. 26 und *TD* 2, Nr. 9.

Abb. 1. — Relief des thrakischen Reiters aus Philippopolis (nach *EC*, pl. LVIII).

MUNIFICENTIA UND *AETERNITAS* : ELEFANTENDARSTELLUNGEN AUF RÖMISCHEN MÜNZEN

Darstellungen von Elefanten sind in der römischen Kunst selten. Ursache hierfür ist vor allem, daß sie in Europa nicht heimisch sind und daher erst spät in den Gesichtskreis der Griechen und Römer eindrangen[1], weshalb sie weder einen Platz in der abendländischen Mythologie als Attribute der Götter einnahmen wie andere Tiere – z.B. der Adler des Zeus – noch Bestandteil des täglichen Lebens waren wie beispielsweise das Pferd oder der Hund.

Entsprechend bleiben die mit den Feldzügen Alexanders des Großen einsetzenden Elefantendarstellungen auf wenige Kontexte beschränkt[2] und erfahren lediglich auf Münzen eine gewisse Verbreitung. Speziell innerhalb der stadtrömischen Münzprägung der Kaiserzeit bildete sich offenbar eine bestimmte Typologie heraus, deren Aussage und Symbolcharakter eindeutig festgelegt war, auch wenn die einzelnen Darstellungen nur zu bestimmten Anlässen, und auch dann nur sporadisch verwendet wurden.

Ikonographisch lassen sich mehrere Darstellungsformen des Elefanten auf kaiserzeitlichen stadtrömischen Münzen unterscheiden : Einzeln, mit und ohne Treiber sowie als Zugtier einer Quadriga oder Biga. Gegenstand der vorliegenden Untersuchung bilden die einzelnen Elefanten.

I. Ein einzelner Elefant ohne Treiber

Verschiedene Varianten des Typs sind zu beobachten, die jedoch keinen Einfluß auf den Inhalt der Darstellung haben : So kann der Elefant nach r. oder l. stehen bzw.

1. Während der Feldzüge Alexanders des Großen. Die Römer trafen erstmals im Krieg gegen König Pyrrhus von Epirus auf Elefanten : Plutarch, XV 2; Cassius Dio, XL 6; J. M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art* (1973), S. 33-34.

2. Zu den Elefantendarstellungen allgemein : Toynbee, a.O. (Anm. 1), S. 32-54.

laufen, wobei die Frage, ob die Tiere stehen oder laufen, nicht immer klar zu beantworten ist, auch kann das Motiv innerhalb einer Emission wechseln[3].

1. Titus, 80 n.Chr., Aureus und Denar[4]
   keine beschreibende Legende (**Abb. 1**)
2. Antoninus Pius, 148/49 n.Chr., As[5]
   Legende : MVNIFICENTIA AVG (**Abb. 2**)
3. Commodus, 183 und 183/84 n.Chr., As[6]
   Legende : MVNIFICENTIA AVG
4. Septimius Severus, 196/97 n.Chr., Denar und Sesterz[7]
   Legende : MVNIFICENTIA AVG
5. Caracalla, 212, 213 und 214 n.Chr., Aureus, Denar, Sesterz, Dupondius und As[8]
   keine beschreibende Legende
6. Geta, 212 n.Chr., Sesterz und As[9]
   keine beschreibende Legende
7. Elagabal, undatiert (218-222 n.Chr.), As[10]
   Legende : MVNIFICENTIA AVG

Von den Prägungen des Titus, des Caracalla und seines Bruders Geta abgesehen, deren Rückseiten-Legenden nur die Fortsetzung der Kaisertitulatur von der Vorderseite beinhalten[11], wird das Münzbild des einzelnen Elefanten ohne Treiber stets durch die Beischrift *MVNIFICENTIA AVG* erläutert : der Elefant symbolisiert offenbar diese spezielle *virtus* des jeweiligen Kaisers. Auffallend ist, daß die *munificentia* im Gegensatz zu anderen *virtutes* nur vereinzelt und in teilweise recht großen Abständen erscheint; auch ist ihre früheste namentliche Nennung auf Münzen erst spät, unter Antoninus Pius erfolgt; dies legt die Vermutung nahe, daß die *munificentia* nicht gerade zu den wichtigsten *virtutes* eines Herrschers zählte – die zu betonen kaum ein römischer Kaiser versäumte, wie beispielsweise *pietas Augusti* oder *virtus Augusti* – und nicht unbedingt zu den traditionellen römischen Wertvorstellungen zählte.

Tatsächlich findet auch das Wort *munificentia* erst vergleichsweise spät Eingang in die lateinische Sprache. Abgeleitet ist es von *munera* oder *munia facere*, also das Erbringen von Leistungen im weitesten Sinne. *Munus* kann sowohl als Pflicht im juristischen und moralischen Zusammenhang und damit als erzwungene Abgabe verstanden werden wie auch als freiwilliges Geschenk. Darüber hinaus bezeichnet *munus* speziell die Gladiatorenspiele und das Errichten öffentlicher Gebäude. Der früheste Kontext, in dem die

3. vgl. Toynbee, a.O. (Anm. 1), S. 53 mit unvollständiger Liste der Beispiele.

4. *BMC* Emp II, S. 231,42-48, Taf. 45,6-8; *RIC* II, S. 119,22a-b.

5. *BMC* Emp IV, S. 301,1840-1842, Taf. 45,2; *RIC* III, S. 134,862-863; P. L. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts* III (1937), Nr. 1024-1025.

6. *BMC* Emp IV, S. 788,‖; 794,543; *RIC* III, S. 412,397; 415,432.

7. *BMC* Emp V, S. 47,168-169, Taf. 9,15; 56,224-225, Taf. 10,18; 108,602; 153,*; 620,602A; *RIC* IV 1, S. 101,82, Taf. 5,21; 103,100; 189,721; 191,737.

8. *BMC* Emp V, S. 438,47, Taf. 68,14; 439,*; 451,(f); 474, 236, Taf. 74,15; 475,†; 475,239-241, Taf. 74,18; *RIC* IV 1, S. 240,199; 242,211A; 247,250A; 293,491,492B,495, Taf. 15,4.

9. *BMC* Emp V, S. 429,†,§; *RIC* IV 1, S. 341,179,181.

10. *BMC* Emp V, S. 595,371, Taf. 94,9; *RIC* IV 2, S. 57,365.

11. So allgemein üblich auf Aurei und Denaren des Titus als Augustus; auf Münzen des Caracalla und des Geta aus der Zeit nach dem Tod des Septimius Severus sehr verbreitet.

munificentia erwähnt wird, bezieht sich auf Caesars Amtsjahr als Aedil 65 v.Chr., in dem er sich durch hohe Aufwendungen für öffentliche Bauten und Spiele hervorgetan hatte[12]; auch Velleius Paterculus rühmt Caesar wegen seiner *munificentia*[13]. Hierbei darf nicht übersehen werden, daß die erhaltenen Quellen erst aus viel späterer Zeit stammen. Immerhin basierten die altrömischen Moralvorstellungen nicht auf Freigiebigkeit, auch wenn Verpflichtungen gegenüber der *res publica*, auch in finanzieller Hinsicht, üblich waren. Viel mehr jedoch stand die *parsimonia*, die Sparsamkeit oder die bewußte Absage an einen aufwendigen Lebensstil im Mittelpunkt des Denkens[14].

Man kann sich leicht vorstellen, daß die *munificentia* ebenso wie die *liberalitas* – die Freigiebigkeit im allgemeinen – in einer solchen Gesellschaft keinen Platz hatten. Hingegen waren Geldgeschenke der hellenistischen Herrscher an ihre Untergebenen nichts Ungewöhnliches, weshalb aber andererseits derartige Dinge in Rom leicht einen negativen Beigeschmack erhielten und als *largitio* im Sinne von Bestechung verstanden wurden, da man die Freigiebigkeit eher machtvollen Persönlichkeiten – oder eben solchen, die ihre Macht erweitern wollten – zugestand, Personen also, die mit den Auffassungen der alten römischen Republik nicht vereinbar waren.

Falls der Begriff der *munificentia* also tatsächlich bereits in der späten Republik verwendet wurde, dürfte er vielmehr in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes im Sinne einer Pflicht gegenüber dem Staat aufgefaßt worden sein. Erst mit dem Beginn des Prinzipats konnte ein langsamer Wandel einsetzen, ohne daß allerdings der Begriff der *munificentia Augusti* personifiziert wurde, wie es für andere kaiserliche *virtutes* durchaus schon üblich war[15], wahrscheinlich gerade deshalb, weil die *munificentia* noch immer eher als Pflicht eines jeden römischen Bürgers, nicht aber als spezielle *virtus* des Kaisers angesehen wurde. Der Elefant auf den Aurei und Denaren des Titus ist daher zunächst nur als Symbol für die Spiele, die anläßlich der Einweihung des *Amphitheatrum Flavium* oder Colosseum im Jahre 80 veranstaltet wurden, zu verstehen, nicht für die *munificentia Augusti*, der das Gebäude wie auch die Spiele eigentlich zu verdanken sind[16].

Um die *munificentia* gleichwertig in die Reihe der kaiserlichen *virtutes* einzugliedern, bedurfte es eines herausragenden Anlasses. Dies dürfte der Grund dafür gewesen sein, daß der einzelne Elefant ohne Treiber erst fast siebzig Jahre später wieder auf Münzen erscheint : Wohl im Zusammenhang mit den großangelegten Spielen zur 900-Jahr-Feier Roms, die am 21. April 148 stattfand[17], wurden für die Emission von 148/49 mehrere

12. Sueton. *Caesar* X 1.

13. Velleius Paterculus, II 41,1.

14. H. Kloft, *Liberalitas principis* (1970), *passim*. Kloft sieht dies als natürliche Ausdrucksform einer vor allem bäuerlich geprägten Gesellschaft.

15. vgl. z.B. die *constantia Augusti* unter Claudius.

16. Kriegselefanten wurden letztmals unter Claudius während seines Feldzugs gegen die Briten im Jahre 43 n.Chr. eingesetzt : Polyainos, VIII 23,5 (verwechselt Claudius mit Caesar : K. Brodersen, *Das römische Britannien* [1998], S. 65); Cassius Dio, LX 21,2; Toynbee, a.O. (Anm. 1), S. 38. – Seither waren Zirkusspiele die einzige Gelegenheit, bei der die Römer diese Tiere zu Gesicht bekamen.

17. D. Kienast, *Römische Kaisertabelle*[2] (1996), S. 134. – Früher wurde die 900-Jahr-Feier auf 147 datiert (vgl. hierzu : M. Buonocore, « Munificentia in Antonino Pio », *QuadTic* 11 [1982], S. 258, Anm. 12) : Während im Kommentar des *BMC* auf diese zeitliche Diskrepanz hingewiesen wird, die Münzen aber dennoch mit der Saecularfeier in Verbindung gebracht werden, lehnt Strack, a.O. (Anm. 5), S. 140 diesen Bezug ab und vermutet statt dessen als Anlaß entweder eine postulierte erneute Einweihung des Colosseums oder die Geburt der Annia Lucilla und ihres Zwillingsbruders am 7. März 149, der der erste männliche Nachkomme des Thronfolgers Marc Aurel und seiner Gattin Faustina war und damit Grund genug für besondere

neue Münztypen kreiert, die alle die *munificentia* namentlich nennen[18] : Neben dem Elefanten als Wiederaufnahme des unter Titus geschaffenen Münzbildes (s.o.) erscheint nun auch die Personifikation dieser *virtus* als Neuschöpfung : Mit Patera und Zepter ikonographisch eng an Darstellungen der Iuno angelehnt unterscheidet sie sich von dieser nur durch den zu ihren Füßen stehenden Löwen[19], der seinerseits für sich allein die Rückseite eines AE-Medaillons einnimmt[20].

Offenbar konnte sich das Bild der *munificentia* als Personifikation nicht durchsetzen, möglicherweise, da seine Aussage nicht so deutlich und eindeutig war wie die des Elefanten, der von nun an als alleiniges Symbol dieser kaiserlichen *virtus* steht[21].

Über die Anlässe aller nachfolgenden *munificentia*-Prägungen von Commodus bis Elagabal können nur Spekulationen angestellt werden. Im Zusammenhang mit ihrer ungewöhnlichen Häufung in den Jahren 212 bis 214 unter Caracalla drängt sich jedoch die Vermutung auf, daß nicht zwangsläufig immer nur herausragende Ereignisse eine *munificentia* bedingen müssen. Da Caracalla in der kurzen Zeitspanne vom Tod seines Vaters bis Ende 213/Anfang 214 außerdem vier *congiaria* veranstaltete, die als *liberalitas VI* bis *VIIII* in den Münzlegenden ihren Niederschlag finden, entsteht eher der Eindruck, als wäre der neue *princeps* darauf bedacht gewesen, seine Herrschaft zu sichern und das Volk mit seiner Freigiebigkeit versöhnlich zu stimmen, vielleicht auch, damit es über den Mord an Geta und dessen Anhängerschaft hinwegsieht. Im Frühjahr 214 brach Caracalla zu einer Reise in den Osten des Reiches auf, von der er wohl bis zu seiner Ermordung 217 nicht mehr zurückkehrte.

Nach Elagabal bricht die Reihe der *munificentia*-Prägungen mit dem Elefanten als Symbol ab. Lediglich ein AE-Medaillon des Gordian III. greift das Thema noch einmal auf, bedient sich jedoch einer anderen Darstellung : Das Münzbild zeigt das Colosseum, in dem ein Kampf zwischen einem Elefanten mit Treiber und einem Stier stattfindet; die Legende lautet *MVNIFICENTIA GORDIANI AVG*[22] (**Abb. 3**).

Im allgemeinen beziehen sich die Legenden römischer Münzen entweder auf die Person des Kaisers (bzw. der Augusta oder des Caesars) und seine *virtutes* (z.B. *pietas Augusti*) und betonen damit seine Eignung als Herrscher, oder auf den Nutzen seiner Regierung für das römische Volk im weitesten Sinne (hierzu zählen Äußerungen der kaiserlichen Politik wie *annona Augusti*, aber auch Begriffe wie *felicitas temporum*, meist

Feierlichkeiten gegeben haben könnte. – Stracks Vermutungen dürften eher abzulehnen sein, basieren sie doch auf einer früheren Datierung der Saecularfeier. Die von Antoninus Pius ausgerichteten Zirkusspiele werden auch in der *Historia Augusta* erwähnt (*HA* Antoninus Pius X 9), allerdings ohne zeitlichen Zusammenhang. Da hier eine Reihe exotischer Tierarten genannt wird – allen voran der Elefant, wie auch 100 Löwen –, kann vermutet werden, daß eine solch großartige Veranstaltung einen besonderen Grund gehabt haben sollte : Die Textstelle wie auch die Münzen dürften sich auf die 900-Jahr-Feier beziehen. Strack hält dagegen, daß die *munificentia* eigentlich eine geläufige Tugend des Kaisers sei. Gerade die Tatsache jedoch, daß vorher keine *munificentia*-Prägungen auftreten, kann nur dahingehend zu interpretieren sein, daß sie eben noch nicht geläufig war. Zu bedenken ist auch, daß keine einzige Münze des Antoninus Pius die Feier erwähnt. Einen erkennbaren Bezug bildet nur die *munificentia* von 148/49.

18. Zu den *munificentia*-Prägungen des Antoninus Pius : Buonocore, a.O. (Anm. 17), S. 255-262.

19. *BMC* Emp IV, S. 300,1838-1839, Taf. 45,1.

20. F. Gnecchi, *I Medaglioni Romani* II (1912), S. 12-13, Nr. 31, Taf. 46,5.

21. Toynbee, a.O. (Anm. 1), S. 53.

22. Gnecchi, a.O. (Anm. 20), S. 89, Nr. 22-23, Taf. 104,5-6; J. P. L. Kent, B. Overbeck, A. U. Stylow, M. & A. Hirmer, *Die römische Münze* (1973), S. 135, Nr. 455, Taf. 105 mit möglichen Anlässen der Prägung.

im Zusammenhang mit bestimmten Ereignissen). Vom beginnenden 3. Jh. n.Chr. an läßt sich ein langsamer Wandel erkennen, vor allem innerhalb der zweiten Gruppe von Legenden. Zwar bleiben die Begriffe im wesentlichen dieselben, doch ändert sich ihr Sinngehalt zu einer allgemeingültigen, oft vagen Aussage, die nicht selten nur einen Wunsch, nicht aber die realen Zustände beschreibt : So wird beispielsweise die *fecunditas Augustae* zur *fecunditas Augusti* als Synonym für die « Fruchtbarkeit » der Herrschaft des Kaisers[23].

Verständlicherweise konnte ein Begriff wie *munificentia*, der sich offenbar stets auf einen konkreten Anlaß bezog, nicht in eine solche allgemeingültige Form umgedeutet werden und mußte daher entfallen. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß die *MVNIFICENTIA GORDIANI AVG* nur auf einem Medaillon erscheint, in der normalen Münzprägung aber keinen Niederschlag findet.

II. Ein einzelner Elefant mit Treiber

Keine Darstellungsvarianten; der Elefant steht oder läuft immer nach l.

1. Philippus Arabs, 247-249 n.Chr., Antoninian, Sesterz, Dupondius und As[24]
   Legende : AETERNITAS AVGG (**Abb. 4**)
2. Philippus II., 247-249 n.Chr., Antiochia, Antoninian[25]
   Legende : AETERNITAS AVGG
3. Diocletianus, Maximianus und Galerius Caesar, 295 n.Chr., Lugdunum und Ticinum, Antoninian[26]
   Legende : AETERNITAS AVGG

Der Zeitpunkt der Prägungen des Philippus Arabs wie auch der Elefant legen die Vermutung nahe, daß sich die Münze auf die 1000-Jahr-Feier Roms im Jahre 248 bezieht[27]. Tatsächlich wurde zu diesem Anlaß eine Emission mit Darstellungen verschiedener exotischer Tiere, die während der Spiele vorgeführt wurden, auf der Rückseite ausgegeben[28]. Alle diese Münzen tragen jedoch die Beischrift *SAECVLARES AVGG*, während der Antoninian mit dem Elefanten die *AETERNITAS AVGG* propagiert, also offenbar weder auf die Saecularfeier noch auf die *munificentia* des Kaisers anspielt. Seit Septimius Severus hat sich der Bedeutungsgehalt der *aeternitas* gewandelt : Ursprünglich bezeichnete sie auf Münzen die *aeternitas memoriae* und wurde entsprechend meist im Zusammenhang mit divinisierten Angehörigen des Kaiserhauses verwendet; mit den « Familienprägungen » des Septimius Severus rückt ein anderer Aspekt in den Vordergrund : der der *aeternitas imperii*, die dem römischen Volk den Fortbestand der *a priori* Glück

23. vgl. T. Ganschow, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Fecunditas », S. 583-585.

24. *RIC* IV 3, S. 75,58, Taf. 6,5; 89,167a-d, Taf. 9,1; Kent, Overbeck, Stylow, Hirmer, a.O. (Anm. 22), Taf. 106, Nr. 462.

25. *RIC* IV 3, S. 99,246Aa corr. Der in *RIC* IV 3, S. 99,246Ab nach Cohen 4 erwähnte Antoninian des Philippus II. Caesar desselben Typs mit der Legende *AETERNITAS AVG* muß als unsicher angesehen werden.

26. *RIC* V 2, S. 222,13; 241,205; 261,349-350; 304,676.

27. So z.B. Kent, Overbeck, Stylow, Hirmer, a.O. (Anm. 22), S. 136, Nr. 462.

28. *RIC* IV 3, S. 70,12-14.17-23, Taf. 6,8.10-12.

und Wohlstand verheißenden Herrschaft des Kaisers durch seine Söhne verspricht. Die Münze des Philippus Arabs stammt wegen des Genitivs « *AVGG* » in der Rückseitenlegende aus der Zeit nach der Erhebung seines Sohnes zum Augustus im Jahre 247 und propagiert in inzwischen bekannter Weise den Gedanken der *aeternitas imperii*[29].

Ungewöhnlich ist jedoch die Wahl des Münzbildes, dessen Vorbild sicher nicht der die *munificentia* symbolisierende Elefant sein kann; auch wird dieser – abgesehen von dem Medaillon des Gordian III. (s. o.) – nie von einem Treiber gelenkt. Die Darstellungsform des Elefanten mit Treiber, normalerweise als Gespann, stammt aus der Triumphalikonographie, bekannt nicht nur von der Münzprägung, sondern beispielsweise auch von den Sarkophagen mit dem indischen Triumph des Dionysos[30]. Eine spezielle Gruppe innerhalb dieser Ikonographie bilden die Konsekrationsprägungen, deren Rückseiten die *pompa funebris* mit der Figur des *divus* in einer Elefantenquadriga (bzw. die der *diva* in einer Biga) zeigen[31]. Seit den letzten Regierungsjahren des Tiberius gebräuchlich[32] erfährt dieser Typus im zweiten nachchristlichen Jahrhundert weite Verbreitung, um mit einem Aes-Medaillon des Septimius Severus für divus Pertinax im Jahr 193 abrupt abzubrechen[33]. Die Legende dieser Münzen lautet beginnend mit den Prägungen des Antoninus Pius für seine früh verstorbene Gattin Faustina häufig *AETERNITAS*[34].

Der Elefant mit Treiber auf den Münzen des Philippus Arabs bildet gleichsam ein abgekürztes Zitat der *pompa funebris* auf den Konsekrationsprägungen des ersten und zweiten Jahrhunderts, umgedeutet als Symbol der *aeternitas* aus dem ursprünglichen Zusammenhang der Triumphalikonographie. Daß diese daneben unverändert weiter Bestand hatte, zeigen u. a. ein Goldmedaillon des Konstantin von 326 aus der Münzstätte Trier, dessen Rückseite der von Victoria bekränzte Kaiser in einer frontalen Elefantenquadriga mit der Legende *INNVMERI TRIVMFI AVG N* einnimmt[35], oder ein Diptychon mit der Apotheose eines römischen Kaisers aus dem zweiten Viertel des 5. Jh. n. Chr.[36].

Thomas GANSCHOW.

29. vgl. TOYNBEE, a.O. (Anm. 1), S. 54 : « The allusion here is partly, no doubt, to the empire's eternity, which the emperor represents, but also, and probably mainly, to the latter's future apotheosis after death ».

30. F. MATZ, *Die antiken Sarkophagreliefs* IV 2 (1968), S. 267-279, Nr. 130-141.

31. TOYNBEE, a.O. (Anm. 1), S. 42-43.

32. Tiberius für divus Augustus, 34/35-36/37 n.Chr., Sesterz : *BMC* Emp I, S. 134,102, Taf. 24,9; 135,108; 138,125-128, Taf. 25,2; *RIC* I², S. 56, 62, 68.

33. GNECCHI, a.O. (Anm. 20), S. 72, Nr. 1, Taf. 91,10.

34. Daneben erscheint auch die Beischrift *CONSECRATIO*.

35. *RIC* VII, S. 208,469, Taf. 5; TOYNBEE, a.O. (Anm. 1), S. 45.

36. London, British Museum 57.10-13.1 : *Spätantike und frühes Christentum*. Katalog zur Ausstellung Frankfurt am Main (1983), S. 671-673, Kat. 248; TOYNBEE, a.O. (Anm. 1), S. 46.

Abb. 1. — Denar des Titus, 80 n.Chr. (1:1).
Exemplar MMAG-Liste 471 (1984) 46 (Foto MMAG, Basel).

Abb. 2. — As des Antoninus Pius, 148/49 n.Chr. (1:1).
Exemplar MMAG Auktion 66 (1984) 631 (Foto MMAG, Basel).

Abb. 3. — Aes-Medaillon des Gordianus III., nach 240 n.Chr. (1:1).
Exemplar MMAG Auktion 66 (1984) 798 (Foto MMAG, Basel).

Abb. 4. — Antoninian des Philippus Arabs, 247-249 n.Chr. (1:1).
Exemplar Auktion Aufhäuser 12 (1996) 658 (Foto Aufhäuser, München).

HÉRACLÈS AU DÉSERT. AUTEL DÉDIÉ À HÉRACLÈS-NERGAL

En septembre 1992, au cours de ma saison de fouilles habituelle, mon ami Khaled As'ad, Directeur des Antiquités et des Musées de Palmyre, m'a montré un petit monument qui lui a été apporté par un habitant. Bien que d'aspect assez fruste et fort mal conservé, cet objet présente un intérêt certain par son iconographie hors série. Monsieur As'ad a tout de suite saisi l'importance du monument et l'a acquis sur le champ pour son musée, où il a reçu le n° B2714/9128. Avec sa libéralité coutumière, il m'a non seulement laissé étudier à loisir sa nouvelle acquisition dans son bureau même, mais il m'a ensuite demandé de la publier. Je tiens à le remercier bien cordialement de son obligeance en saisissant cette occasion de rendre hommage à Madame Lilly Kahil, lorsque s'achève la publication du monument d'érudition que nous lui devons. Le *LIMC*, on le sait, fait une très large place à la périphérie du monde classique. Le monument ici présenté se situe précisément en cette périphérie par son sujet et son contexte. Il me paraît donc approprié de joindre cette petite contribution au volume qui exprime l'admiration et la gratitude des amis de Lilly Kahil qu'elle a bien voulu associer à l'œuvre de sa vie.

Ce petit monument en calcaire très friable est fortement érodé. Il ne mesure que 18,5 cm de haut et 10 cm de large. Les moulures de la base et du couronnement sont devenues indistinctes, et la surface est abîmée. L'intérêt de l'autel réside en sa décoration sculptée, reconnaissable malgré l'usure : trois faces sont marquées par des bas-reliefs, l'un des trois accompagné d'une inscription. Il n'en reste que les contours peu distincts, juste assez pour voir que les sujets ne sont pas typiquement palmyréniens. Leur état conseille de suspendre le jugement sur le style de ces sculptures. Nous donnons, en supplément aux photos (**fig. 1-3**), les dessins des trois faces décorées (**fig. 4-6**), pris de nature par D. Bielińska et préparés par M. Puszkarski.

Sur la face principale, un prédateur quadrupède accroupi vers la gauche est en train de déchirer sa proie. L'espèce de l'animal n'est pas évidente, mais il s'agit sans doute d'un chien, pour des raisons que je vais exposer. Au-dessus, trois lignes sont gravées en écriture cursive assez maladroite. L'inscription continue au-dessous avec deux autres

lignes, alors que les derniers signes débordent déjà sur la moulure inférieure. Lettres de 5 mm en moyenne :

'lt' dh qrb yrḥy
br mlh br mqymw
br mlh br mq(y)mw
[b]ḥg nrgl bywm 16
bknwn šnt 46
9

« Cet autel a été offert par Yarḥai fils de Malê fils de Moqîmû fils de Malê fils de Moq(î)mû, pour la fête de Nergal, jour 16 (du mois) de Kanûn, l'an 469 » (novembre 157 ap. J.-C.).

Tous les noms propres sont extrêmement fréquents. Nous ignorons tout de cette fête du dieu des enfers qui tombait au début de l'hiver. La lecture *ḥg* est pratiquement assurée. Le terme, qui ne semble pas attesté à Palmyre, désigne en araméen toute fête religieuse et non nécessairement un pèlerinage, comme plus tard en Islam.

Sur le côté droit figurait une main tenant le foudre, symbole connu de quelques autels dédiés au dieu anonyme en tant que dieu suprême dispensateur des pluies qui se manifeste en orages[1]. Le motif est reconnaissable grâce à ces parallèles, malgré l'extrême usure de cette face de l'autel. Sur le côté gauche, on distingue un personnage nu en train de maîtriser un animal dans lequel on reconnaît par ses cornes longues et droites une antilope oryx. Il n'y a guère de doute que la scène représente la version locale d'Héraclès avec la biche cérynienne[2]. L'animal a pris cependant les traits plus familiers de l'oryx, tel qu'il était représenté à la porte du sanctuaire d'Allat, couché entre les griffes du lion gardien[3].

La même image du héros maîtrisant cet animal se retrouve sur une bulle de Palmyre[4]. Il s'agit sans doute d'un objet de la même destination que les tessères moulées usuelles, servant de billets d'invitation à une fête religieuse, mais frappé de l'empreinte d'un cachet personnel. En tout cas, la parenté entre les deux images palmyréniennes va au-delà de la communauté du motif; toutes les deux reproduisent le même modèle, quelle que soit la gaucherie de l'exécution des répliques conservées.

Il existe d'autre part deux autres bulles semblables qui représentent les travaux d'Héraclès. Christiane Dunant a publié en 1959 une bulle marquée de deux cachets dont l'un montre le héros luttant avec le lion de Némée, paraît-il[5]. Plus récemment, Adnan

1. Le plus accessible est l'autel trouvé au Camp de Dioclétien, aujourd'hui devant l'entrée du Musée : K. Michalowski, *Palmyre. Fouilles polonaises* 5 (1966), p. 80-81, fig. 90; K. Tanabe, *Sculptures of Palmyra I* (1986), p. 184. Pour l'inscription : M. Gawlikowski, *Recueil d'inscriptions palmyréniennes* (1974), n° 142; D. R. Hillers, E. Cussini, *Palmyrene Aramaic Texts* (1996), n° 1928. Le motif apparaît aussi sur les autels monumentaux de Karassi (*CIS* 3994) et un autel de Qdêm, cf. M. A. R. Colledge, *The Art of Palmyra* (1976), p. 53, fig. 31.

2. Cf. W. Felten, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Herakles », n^os^ 2215-2240. Pour ce motif en Syrie, S. Abdul Hak, *AAS* 15 (1965), p. 22, pl. 7 (peint sur verre).

3. Pour ce monument souvent reproduit, cf. J. Starcky, M. Gawlikowski, *Palmyre* (1985), en couverture, et E. Will, *Les Palmyréniens. La Venise des sables* (1992), p. 164.

4. H. Ingholt, H. Seyrig, J. Starcky, *Recueil des tessères de Palmyre* (1955) (désormais abrégé *RTP*), n° 1032, pl. 46, cité par Felten, *op. cit.* (n. 2), n° 2233, mais décrit par erreur comme « lead token ».

5. Chr. Dunant, « Nouvelles tessères de Palmyre », *Syria* 36 (1959), n° 20, p. 105, pl. XIV.

Bounni a ajouté au dossier une bulle d'aspect tout à fait parallèle, photographiée chez un antiquaire de Damas, représentant Héraclès et le taureau de Crète[6]. Puisque les trois objets forment une série évidente, on attribuera sans hésiter la bulle au taureau à Palmyre.

La fouille d'un *khan* situé à Palmyre en face de la tour funéraire de ʿAtenatan a fourni une intaille en verre bleu figurant un cheval galopant à gauche face à un satyre[7]. Une autre intaille, cette fois en cornaline, a été trouvée en même temps dans la tour funéraire elle-même; elle représente aussi un satyre[8]. Ces documents, bien qu'ils n'appartiennent pas à la série héracléenne, nous montrent le type d'objet dont nos bulles sont tributaires. Ces cachets, comme les empreintes aux travaux d'Héraclès qui se prêtent plus difficilement à l'analyse de style, représentent clairement une variante plutôt rustique de l'art gréco-romain. La description sommaire, mais la seule qui existe, de la collection « considérable » des cachets privés qui ont été trouvés à l'Agora de Palmyre, y voit « un répertoire de glyptique très banal, si ce n'est par la barbarie tout à fait particulière de leur gravure »[9]. Si l'existence d'un atelier à Palmyre même n'est pas exclue, on songera tout aussi bien à une autre ville syrienne comme lieu d'origine de ces cachets. Il ne semble pas que les produits de si médiocre qualité eussent été l'objet d'un commerce de grande distance.

Une représentation du héros sur un monument dédié au dieu babylonien des enfers n'étonne point. L'identité de Nergal et d'Héraclès dans la steppe syro-mésopotamienne est bien démontrée depuis longtemps[10]. Elle est en particulier attestée à Palmyre même, où l'on distingue deux traditions iconographiques différentes : dieu cuirassé armé d'une bipenne, ou bien nu à la grecque et portant la massue et la peau de lion[11]. Dans les deux cas, le personnage est représenté à la manière locale, entièrement de front. Notre monument, malgré sa facture très fruste, est intéressant par ce qu'il s'efforce d'imiter le style occidental, dans ce cas sans doute quelque objet d'art à sujet mythologique, tel le cachet qui a servi à façonner la bulle citée ci-dessus. En même temps, la main au foudre renvoie à l'iconographie palmyrénienne sans rapport avec Nergal ou Héraclès, mais le motif est associé souvent à des pyrées pareils à celui-ci, quoique dédiés au « dieu anonyme », c'est-à-dire un avatar de Baʿalšamin.

Dans son article synthétique sur l'Héraclès syrien, A. Bounni a fortement insisté sur les deux traditions iconographiques en présence : le héros nu à la massue et le dieu en costume dit parthe, portant la bipenne, qui représenteraient exclusivement l'un Héraclès et l'autre Nergal. Notre modeste monument prouve bien, par l'association de l'Hèraclès en train de maîtriser la biche et du nom inscrit de Nergal, que l'identité des deux divinités n'est pas une invention moderne. Une référence au mythe hellénique pouvait très bien illustrer un ex-voto dédié au dieu mésopotamien, comme une massue d'Héraclès

6. A. Bounni, « Iconographie d'Héraclès en Syrie », *in* L. Kahil, Chr. Augé, P. Linant de Bellefonds (éds), *Iconographie classique et identités régionales*, *BCH Suppl.* XIV (1986), p. 385, fig. 10 (= *LIMC* V [1990], *s.v.* « Heracles », n° 2407 [L. Todisco]).

7. Cf. J. Byliński, *DaM* 8 (1995), pl. 33c.

8. Cf. A. Witecka, *Studia palmyreńskie* 9 (1994), p. 79-80, pl. VI 2.

9. H. Seyrig, « Cachets d'archives publiques de quelques villes de la Syrie romaine », *MUB* 23 (1940), p. 85-107, ici 95 (= *Scripta varia* [1985], p. 427).

10. *RTP*, n^os^ 127, 227-237; H. Seyrig, « Héraclès-Nergal », *Syria* 24 (1944/45), p. 62-80 (= *Antiquités syriennes* IV, p. 1-18); V. Christides, « Heracles-Nergal in Hatra », *Berytus* 30 (1982), p. 105-115.

11. Cf. Bounni, *loc. cit.* (n. 6), p. 377-387.

est associée sur une tessère à l'image du dieu au calathos et à la bipenne, sur une autre au nom seul de Nergal[12]. Comme le regretté Ernest Will l'a lucidement démontré, l'intégration d'une divinité orientale dans le monde classique passait par l'emprunt d'un nom et de l'iconographie grecs[13]. Dans le cas qui nous occupe, c'est plutôt le phénomène contraire : c'est une figure de la religion grecque qui s'intègre dans un système proche-oriental en adoptant le nom, et sans doute les caractères, propres à celui-ci.

Les rapprochements de ce genre tenaient sans doute souvent à un aspect commun ou comparable de la personnalité des dieux en question, sans se soucier des divergences, perçues comme autant de particularités locales. Ainsi, l'Allat arabe devient Athéna dans son aspect guerrier et Atargatis en tant que la déesse suprême trônant entre deux lions[14]. Quant à Héraclès, il semble que c'est sa descente aux enfers pour y chercher Cerbère qui a fourni le moyen terme de la comparaison avec Nergal. Logiquement, ce serait plutôt Hadès l'équivalent du dieu babylonien. Il n'en est rien : sur le bas-relief bien connu de Hatra[15], le dieu au masque effrayant qui brandit une double hache, entouré de symboles chthoniens comme des serpents et des scorpions, tient en laisse le chien tricéphale du mythe grec; en contrepartie, de nombreuses images d'Héraclès tout à fait hellénique provenant de Hatra ne trouvent pas d'autres références possibles dans l'épigraphie de cette cité que le nom de Nergal / Nergōl, dit aussi « Nergōl le chien »[16]. Le chien de Nergal est présent aussi à Palmyre : mis à part notre petit autel et un monument tout aussi modeste que j'ai publié naguère[17], on citera surtout le beau relief de la « déesse au chien »[18]. Si l'animal est, dans ce dernier cas, subordonné à la déesse (pour laquelle E. Will soupçonne une identité mésopotamienne), le petit personnage qu'elle foule au pied saisit la patte du chien comme pour se sauver. Ne serait-ce en raison du rapport de l'animal au dieu du monde souterrain ?

Il me semble donc que, dans la steppe syrienne et mésopotamienne, Nergal, dieu dont l'attribut fréquent est le chien, a été assimilé à Héraclès à cause de l'exploit de celui-ci de ramener Cerbère des enfers. Ce mythe amena à attribuer à Nergal aussi d'autres travaux du héros grec, tel le domptage du taureau de Crète, la chasse au lion de Némée, ou enfin la capture de la biche cérynienne, interprétée à Palmyre en fonction de l'expérience de l'artiste comme une antilope oryx. Ainsi, par un enchaînement assez naturel, on a attribué à Nergal des aventures inattendues, partant simplement de son association avec le chien.

On n'oubliera certes pas que l'animal attribut plus ancien de Nergal était le lion, qui apparaît encore sur quelques tessères de Palmyre, maîtrisé par le dieu à la bipenne[19];

12. *RTP*, n^os^ 231, 227.

13. E. Will, « Les aspects de l'intégration des divinités orientales dans la civilisation gréco-romaine : langage conventionnel et langage clair », *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques* (1981), p. 157-161.

14. Cf. J. Starcky, « Allath, Athéna et la Déesse syrienne », *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques* (1981), p. 119-130.

15. Cf. Christides, *loc. cit.* (n. 10).

16. Cf. W. al-Salihi, « Hercules-Nergal at Hatra », *Iraq* 33 (1971), p. 113-115; B. Aggoula, *Inventaire des inscriptions hatréennes* (1991), n^os^ 70-73.

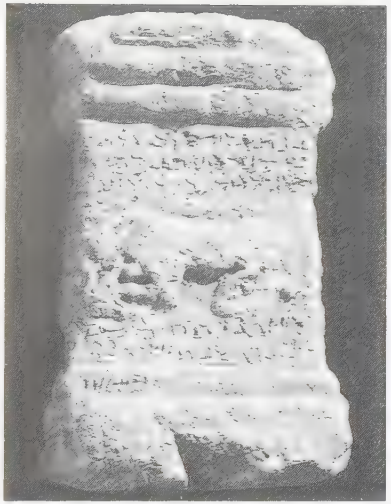
17. M. Gawlikowski, « Un nouveau type d'Héraclès à Palmyre », *Études et Travaux* 3 (1966), p. 142-149.

18. Cf. E. Will, « La déesse au chien de Palmyre », *Syria* 62 (1985), p. 49-55 et, en dernier lieu, *Id.*, *op. cit.* (n. 3), p. 160.

19. *RTP*, n^os^ 233-234.

le fauve aurait pu être rapproché du port constant par Héraclès de la dépouille du lion de Némée. De toute façon, il me semble que l'assimilation des deux divinités passait par leur iconographie, plutôt que par des considérations théologiques que l'on pourrait imaginer. L'aspect funéraire d'Héraclès, secondaire en mythologie grecque, ne correspond vraiment pas à ce que nous savons de la personnalité de Nergal qui était conçu en Babylonie surtout comme maître de la peste et de la guerre.

Michel GAWLIKOWSKI.

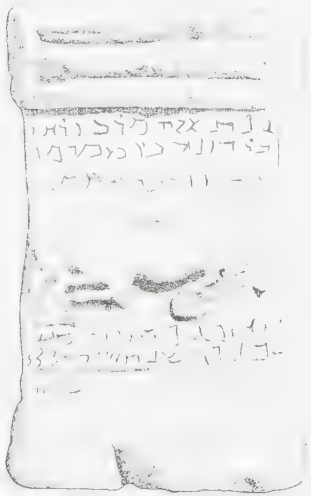


1

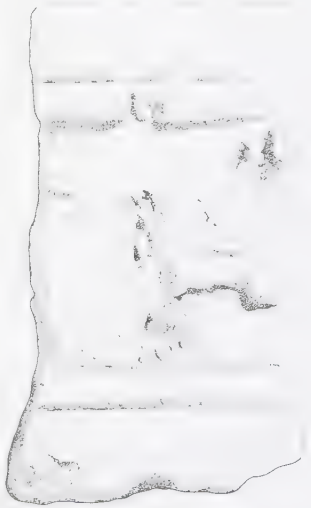
2

3

Fig. 1-3. — L'autel de Nergal (photos W. Jerke). 1 : côté inscription. 2 : la main au foudre. 3 : Héraclès et la biche.



4



5

6

Fig. 4-6. L'autel de Nergal (dessins D. Bielińska et M. Puszkarski). 4 : côté inscription. 5 : la main au foudre. 6 : Héraclès et la biche.

ANCIENT EGYPTIAN MYTHOLOGY THROUGH THE PTOLEMAIC AND ROMAN ERAS *

Mythology is one of the most important factors of ancient Egyptian civilization. Its mysterious power governed the life of the first Egyptians, it was born, grown and flourished with the Nile, flowing through the shores of its valley and on the high banks of Lower and Upper Egypt. During these early times, in the fourth millennium B.C., the muddy hillocks soon filled with waving reeds and teeming animal life, and Egypt brought its soil under cultivation, and modified its ethnic and social structure.

The Egyptians' picture of the world was inspired by the geographical conditions of the Nile valley. They thought of it as a bank of earth, divided in the middle by the Nile and surrounded by water, the great circular ocean, which was a product of the first god Nun, from whom the world came forth and in whom the Nile and rain had their origin. What is certain, however, is that islands of mud or a mound of earth emerging from the waters is the picture of creation most often found in Egyptian mythology. This vast watery surface, until then lifeless, was called by the Egyptians *Tan-Yenen*, the earth which emerges, who created himself, without any outside help, out of himself, and by himself alone.

* Bibliography:

La gloire d'Alexandrie, cat. of the exhibition in Paris (1998), with bibliography.

A. Adriani, "Trouvailles à Ras El Soda" et "Nécropoles de l'Ile de Pharos", *Annuaire du Musée Gréco-Romain* 3, 1940/50 (1952), p. 28-46 et 47-128, spécialement 55 sq.

A. Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto Greco-Romano*, serie C, vol. I-II (1963-1966), p. 145, 186, 195.

A. Adriani, "Ipogeo dipinto della Via Tigrane Pascià", *BSAA* 41 (1956), p. 63-86.

E. Breccia, *Alexandrea ad Aegyptum* (1922), p. 24, 307, 317.

M. El-Abbadi, in G. L. Steen (éd.), *Alexandria : the Site and the History* (1993), p. 23 sq.

Y. El Gheriani *et al.*, *Alexandrie, Guide Archéologique de la ville et du Musée Gréco-Romain* (1964).

A. Erman, *Ancient Egyptian Religion* (Arabic version), translated by A. Abu Bakr, M. A. Shoukry.

F. Guirand, *New Larousse Encyclopedia of Mythology* (1982)

History of Alexandria and its Civilization (compiled authors) (1963), p. 22, 27, 58.

G. Posener, *A Dictionary of Egyptian Civilization* (English transl. 1962).

H. Riad, "Quatre tombeaux de la Nécropole Ouest d'Alexandrie", *BSAA* 42 (1967), p. 89-96.

Egyptian deities appeared about the middle of the fourth millennium, long before the first hieroglyphs, inscriptions, statues, carvings and wall paintings that reveal the sun god Atum and many local deities.

These beliefs led to the birth of Osirian worship, and the Book of the Dead showing the underworld as having fields and marshes in which the dead person would have to work or travel. This concept followed after an indeterminate period of stagnation, which can be described as just an empty void containing embryonic spirits, complex but separate forces, including the shades, the waters, infinity, never-ending space, grotesque combinations of creatures with heads of frogs or serpents, whose appearance is reminiscent of the confused swarming of life in the marshes, and each tribe had its own god represented in the form of either an animal, a bird or a simple fetish.

It was only after the Old Kingdom civilization, that men of the First Intermediate Period gradually developed the idea that mankind was the centre, even the purpose of creation, and the universe his tool. Men were the flock of the god, his favorite destiny. He made the sky and the earth for them, he drove back the threatening waters, he made the wind give breath, for they are in his image and made of his flesh, for them he shines in heaven. In the same way he has made the plants, the animals and fish for them to be their food.

The first people of Egypt lived in tribes. Each chief grasps a staff or totem pole which bears a falcon's head, an ibis, a jackal, a scorpion, a thunderbolt, a bucranium, or two crossed arrows on a shield. These are the deities of the tribe, who lead their followers in peace and war. These animal deities gradually gave way to gods in human form, and at the end of the anthropomorphic evolution nothing of the primitive animals was left except the head surmounting the body of a man or woman, and sometimes the head too became human.

From the Second Dynasty on, the divine types seem to have become definitely fixed and remain unchanged until the end of paganism, gods and goddesses alike either retain the head of an animal from which they are derived, or at other times the head is human.

These divinities are distinguished and identified by their different head-dresses and by various attributes inherited from the original fetish or from the primitive animal. Sometimes too their names are written in hieroglyphic signs. Like the ancient tribal leaders, the divinities carry sceptres with one end forked and the other decorated with the head of a jackal, while goddesses bear in their hand a stalk of papyrus. These gods were installed in the towns and became local deities. Every town, village and district had its own god who bore the title "Lord of the city", resided in his temple, and raised a family of his own triad, sometimes with other gods permitted to surround him. Only Pharaoh, the king, whom he called his "son", had the right to appear in his presence.

In addition to such local gods, some of whom imposed their authority over several provinces at a time and even throughout the entire land, there were the great divinities of nature, though generally without cult, the sky Nut or Hathor, the earth Geb, god of vegetation, the sun god Aten, Ra, or Atum, also called Horus, who was joined with Ra as Ra-Harakhte who reigned over all Egypt, the moon named Thoth, and the mighty river, which in the words of Herodotus created Egypt, the Nile.

The Egyptians explained everything by the intervention of a god, and for them there was nothing which was not capable of containing supernatural power. The number of gods worshipped in the Nile valley was considerable. A list found in the tomb of

Thuthmosis III numbers not less than seven hundred and forty, the most important to be mentioned and found during the Graeco-Roman period were Osiris, Isis, Hathor, Ptah, Amon, Horus, Nut, Thoth, Konsu son of Amon.

We know that Alexander the Great put an end to the Persian occupation of Egypt, to protect his back during his fight against the Persian empire. In Egypt, Alexander followed a policy of tolerance giving great respect to the Egyptian gods, offering his sacrifices particularly to the god Amon. After the great welcome he received in Memphis, he turned to the Amon Oasis (Siwa), where he crowned himself as the sun god Amon-Ra, represented on coins crowned with the Amon horns.

After his royal visit to Siwa, Alexander surprised the Egyptians again by announcing the establishment of a new capital, "Alexandria", to fulfill the prophecy of his father Amon to built a city of his own. We are here with two legends concerning the subject of his choice.

The first says that Alexander consulted the god of creation Amon about what his mother once told and affirmed to him "that he was the son of Amon", who was adored and embraced in her dreams, and therefore he was the fruit of this love. "If what my mother affirmed was true, and if I am really your son, send me a word of confirmation." He asked the god to appoint a place where could be built a capital carrying his name. The god Amon in his dream said: "King, offspring of the god bearing the two horns of a ram, go and build a city on the island of Pharos."

The second legend recounts that Alexander followed the advice of Homer, who appeared in his dreams and repeated some verses from the *Odyssey*, which talk of the shelter of Menelaus on the island of Pharos. Plutarch affirmed that Alexander jumped from his bed and travelled to Pharos, before the mouth of the Canopic branch of the Nile. He looked around and recognised the importance of its location, situated between the sea on one side, the great lake on the other, which he predicted one day to be one of the greatest of harbours. Here he declared the "Capital of his Empire" and gave his orders to make plans for the new city and its urgent needs.

Alexander wanted to win the Egyptians, so when he first entered Memphis he went directly to the temple of the god Ptah, announced himself son of god Amon-Ra and crowned himself according to the Pharaonic traditions. When he ordered the establishment of Alexandria, he declared that this choice complied with the wish of Amon. But when he addressed the Greek people, he affirmed that he followed the Greek heroic tradition, in order to enlarge his empire.

After the death of Alexander, the Ptolemies settled in Egypt, trying by all means to appease both Egyptians and Greeks, by their religious tolerance and respect for their civilization. Ptolemy I believed in the great importance of a religion which was meant to suit the new Alexandrian civilization in Egypt.

The Ptolemies, being of Greek origin, encouraged Greeks to come and settle in Egypt, especially in Alexandria, the new capital of the Greek world. Thus the two communities, Egyptian and Greek, lived side by side, each worshipping its own gods, and speaking its own language. But the Ptolemies wanted a common cult which could provide a meeting place for both races. Thus, Manetho and Timotheos established a new combination of the two religions by creating the new triad – Serapis as the father, Isis as the mother and Horus as the son.

For the Egyptians, Serapis was the ancient Egyptian god Osiris-Apis, the sacred Apis bull after his death. The majority of the Egyptian people remained faithful to their

inherited cult, and their beliefs continued and even strengthened, in spite of Greek influence throughout the centuries. Nevertheless, the Egyptians won believers even among the Greeks, on condition that they abandon their barbarian practices. They believed faithfully in Hathor, Ptah, Amon, Horus, Neit, Thoth, and Kenso son of Amon.

In a country such as Egypt, where religion was the major factor, the Greek kings had to submit the Egyptian priests to their influence. So both the Greek kings, and Roman Emperors, put religious authorities under their control, on condition that they should support the rulers. This relationship continued through three centuries, resulting in Egyptian religion retaining its temples to the end, in all pride, until the reign of Augustus, who ended this independent entity within his Empire.

Official documents reveal the good relations, the faith and religious beliefs of the people towards the priests. We can see that the Greek kings were worshipped together with Egyptian divinities. Even Alexander became the main and supreme official god. The Ptolemaic ancestral kings and queens, and Roman Emperors, were also worshipped as gods. Yet they were not worshipped by the people, except as official representatives of the gods. During this era, the Greeks were allowed to add new names to their own, such as Philadelphos, Euergetes, Soter. Through this policy the kings benefited, and were able to partake of the treasures of the temples, as gods.

The Greek era saw the building of many temples which remained through the Roman period, and are still visible all over Egypt, such as the temples of Denderah, Edfu, Kom Ombo and Philae.

This was an abnormal situation since the educated Greek rulers had to deal with sacred animals. The most ancient religious organization of the world had to glorify the foreign kings more than their own. Both kings and priests changed beliefs and ideas according to their personal interests. The people believed that the priests' function was to save the precious religious inheritance. That is why they refused any superstitious religious changes.

Wall decoration reflects the ancient temple scenes, where we see the king presenting wine, beer and bread, sacrificing, or carrying gifts, a naos, jewelry, sistrums, etc., but the scenes are more elaborate than the older temple representations. Behind the king stand different divinities, with texts which give him the right to be called the son or heir of Ptah; because this god is the artist, who knows how to make beautiful things.

This new period offers a complete and clear record of the names of worshipped divinities, some religious ceremonies and a list of sacrifices. During the Ptolemaic period temples were carved with texts revealing all the priests knew about sacred and practical subjects, which in turn gives us a comprehensive epigraphical library about Egyptian cult for the first time in history.

Unfortunately nothing remains from the Alexandrian temples. The royal palace, and royal tombs, especially of Alexander and the Ptolemies, were all buried under the modern city. Most of the Greek and Roman tombs are those of ordinary people, showing their love of Egyptian style and mythological scenes of various divinities. Tombs found in different districts, such as the eastern and the western necropoleis, and excavations in Rakotis, reveal very important monuments, now kept in the Graeco-Roman Museum.

The first and most important was the discovery of the huge statues of the bull Apis, No. 341.

The second was the bust of Serapis (Osiris-Apis), No. 22158, in the type of the Greek Zeus, with his five locks on his forehead and a kalathos on his head (**fig. 1**).

The foundation deposits of the great temple on the site of the Serapeum reveal the existence of the temple of Serapis here. It is also the first document from the Ptolemaic period 221-226 B.C., written both in Hieroglyphic and Greek, dedicating the construction of the Serapis temple. Another deposit revealed the establishment of a secondary temple in the name of Harpocrates. The god's temple was adorned by both Egyptians and Greeks, each in his own conception.

The Graeco-Roman Museum has three foundation deposits from the Serapeum, two in different materials found at the eastern and western corners of the southern edifice. No. P.8357 reveals that Ptolemy III (246-221 B.C.) built the sacred enclosure, both legends on the golden block recording this (**fig. 2**):

Hieroglyphic text:

"The patrimony of the north and south, the heir of the two brothers chosen by the god Amon, the strong life of Ra, son of the sun, Ptolemy made it true, the construction of this temple as a place of secrets."

Greek text:

"King Ptolemy son of Ptolemy and Arsinoe, the two brothers, he has built the Serapeum the temple and sacred sanctuary of the temple."

The third deposit, No. P.10035, was found in the northeast corner of the main temple of Serapis. It was dedicated to the god Harpocrates; the temple was built by Ptolemy IV (221-204 B.C.).

Hieroglyphic text:

"The king Ptolemy IV, son of King Ptolemy and Queen Berenice, to Harpocrates, by order of Serapis and Isis."

Greek text:

"King Ptolemy IV son of the king Ptolemy III and Queen Berenice; the gods' benefactors: to Harpocrates, according to the direction of Serapis and Isis."

The Graeco-Roman Museum has also a big collection of statues found in Alexandria representing the Ptolemaic kings, mostly in the Egyptian style, and of Graeco-Egyptian divinities, such as the head of Alexander the Great, No.3241, red granite, eyes inlaid, a good example of Egyptian style.

A huge head (red granite), No. 16357, of King Ptolemy IV bearing a head-cover (klaft) with uraeus on his forehead, eyes encrusted.

A huge head, No. 3364 (red granite), representing Ptolemy IV with the double crown of Upper and Lower Egypt, the hollowed eyes inlaid with white and black stone, beardless, with hair locks surrounding the face (Aboukir - Alexandria).

A beautiful colossal marble head, No. 21992, probably of a Lagid queen, with an Egyptian crown with a uraeus. The forehead is also decorated with a uraeus, the hair wavy with some tresses falling on both sides. Probably the head of the famous queen Cleopatra VII.

A colossal gray granite head, No. 11275, of Mark Antony in the Egyptian style, with head-cover (klaft), traces of a uraeus on his forehead, with a broken crown and eyes carved. Another statue of Cleopatra VII was found at the same time at ancient Telesterion (Hadra), presented both as Osiris and Isis, now in Belgium in the collection of Baron de Warocqué.

The tombs in Alexandria demonstrate the unity of Greek and Egyptian nationalities through marriage, language and religious beliefs. This intermarriage took place in a short period of time without any effect on the old Egyptian beliefs, which attracted even educated Greeks who had lost their faith in their own. This is obvious in the religious scenes and representations on walls and entrances of burial chambers of tombs such as: El Anfouchy, Chatby, Moustafa Pacha, Tigran, Kom El Chougafa, Tabiet Saleh, etc.

The Necropolis of "Pharos" Anfouchi tombs

Of the "Anfouchi Tombs" of the 3rd century B.C. the second tomb is a vivid example of Egyptian influence. On descending the first stairs, we see on the stair head a coloured scene of purification of the dead represented in a white dress like Osiris, with a cup of water. Horus with the head of a falcon conducts the dead to the other world with Isis following. At the end of the second flight, we find another scene with the eternal god Osiris seated on his throne accompanied by Anubis (dog god), and Horus in front of him presenting the dead.

These scenes show us the ceremonies for the dead, and the place Osiris occupied, with Isis and her son Horus, among the Ptolemaic inhabitants.

At the end of the hall, we find an entrance to the funerary chamber, on the door the sun disc surrounding "Ra", another two pedestals on either side surmounted by two sphinxes.

In the west, a great number of tombs refer to the Greek and Roman eras, also containing the Egyptian, Greek, and Roman citizens, in Wardyan, Cabari, Tabeyt Saleh and Kom El Chougafa.

The Catacombs of Kom El Chougafa

A vivid example of Egyptian influence, the catacomb consists of a hall and funerary chamber. The façade of the hall is supported by two Egyptian-style columns with capitals decorated with papyrus and acanthus leaves. The two columns support an ornate cornice bearing the winged sun disc. On both sides of the hall, we find two niches containing two statues in Egyptian style, but the hairdressing is Roman 2nd century A.D. The wall represents Egyptian-Roman mythology, with a door surmounted by a couch decorated with the winged sun disc, and a frieze of uraei, frequent elements in Egyptian architecture. On both sides of this door, two Agathodaimons are sculptured in bas-relief, also the holy serpents of Osiris and Hermes. The funerary chamber belonged to the family which built the great catacomb.

The main burial chamber consists of three niches. The central scene shows a typical Egyptian scene of mummification; in the middle on a funerary-bed lies the mummy, while the jackal-headed Anubis, god of mummification, stands behind the bed with his right hand on the mummy, and in his left hand a vase. Underneath the bed are three Canopic jars intended to contain the viscera of the deceased: one has a cover in the shape of a falcon's head, the second a human head, and the third an ape's head. At the head of the bed, which takes the shape of a lion's head, stands the ibis-headed

Thoth, god of wisdom. At the foot of the bed stands the falcon-headed god Horus, who holds in his right hand a sceptre and in his left hand a vase. In the other two side niches under the sarcophagus are two similar scenes representing kings with the Egyptian double crown offering a necklace to the god.

Alexandria became a most cultured city, with Mouseion and Library, rich with scholars of different studies. The Egyptian people were affected by environmental factors, as were the Greek citizens who lived in Egyptian villages and towns in the countryside, affected by their Egyptian neighbours, with whom they lived, married, exchanged agricultural products, etc. They lost their faith in old gods and divinities and were attracted by Egyptian gods as in the temples of Philae, Denderah, Kom Ombo, Luxor, Theadelphia, Hermopolis "Ashmunein", Edfu, Sharuna and that of Tarraneh, the ancient Terenouthis.

During the reign of Alexander the Great a temple was constructed for Amon with some very impressive scenes carved on the walls in sunk-relief. One representation shows Alexander in a ceremonial procession in front of the god Amon, in the chapel reconstructed by Alexander beyond the courtyard of the Luxor temple of Ramses for the glory of Amon; another scene represents Alexander offering a cup of wine to Amon-Ra in the form of the god Min, god of fertility. Above Alexander, dressed in Egyptian traditional garments, the god Horus, the falcon can be seen.

From the time of Ptolemy I (Soter) 305 B.C., we have only the ruins of two temples, one near Sharuna in middle Egypt, another found in the western delta at the edge of the desert, by F. L. Griffith (1887-1888) at Terraneh. There he found some limestone blocks with decoration in low-relief which had once formed part of the walls of the temple. Some of these are now in the Museum of Fine Arts, Boston, Glasgow, Princeton, Philadelphia and Oxford.

The king's names are given in full. Other limestone reliefs were found there which bear the name of his ancestor, Ptolemy II Philadelphos, but they are worked in sunk-relief and formed part of the outside decoration of the temple walls. Work was not finished in 285 B.C., when Ptolemy II was proclaimed king, and he completed the decoration of the structure begun by his father. The temple was dedicated to Hathor, the great mother goddess, whose sacred animal was the cow. One of the blocks shows the goddess addressed as "Mistress of Mafket", this being the ancient Egyptian name of Tarraneh. Hathor was the protectress of the new town of Mafket.

The slab in Boston is decorated with a representation of Ptolemy I offering incense to the goddess Hathor who holds her emblem, the papyrus sceptre. Parts of two royal cartouches over the king contain his name. The legend behind him is a cartouche of Ptolemy I and is followed by an invocation of the deity. In the column of inscription to the left of Hathor the wish is expressed that "she may take possession of the land as far as the great green" (the Egyptian term for the Mediterranean sea). The carving of this slab is especially fine and probably offers the best example of royal low-relief from the time of Ptolemy I. Some preserved polychrome traces give an indication of the richness and splendor of the relief. In the slab the king wears a broad collar with a raised rim. A big wig, doubly outlined over the face, covers his head and is surmounted by the uraeus, his hand stretched out holding an incense vessel, in profile looking to the right, facing the bust of Hathor holding a lotus sceptre.

Another slab in Boston having Hieroglyphic cartouches bearing the king's name in the left group contains his praenomen "The one whom Ra has chosen. The beloved of

Amon", while the nomen Ptolmis is written in the left cartouche. In the right group of cartouches, an inscription over each bird identifies it with the god Horus of Behdet, the crowning caption of most royal representations. Another slab in the Philadelphia collection is decorated with a group of Egyptian gods facing the right. The line of inscription underneath, running from left to right, reads: "Lord of the crowns, Ptolmis, living like Ra forever." As we see this temple was totally Pharaonic in its imagery and deities, and even the inscriptions are totally Hieroglyphic.

Ptolemy II (Philadelphos) had good relations with the priests, who made a huge monument in Mendes, Delta district, commemorating his visit to their temple, soon after his coronation, glorifying the ram god Amon (**fig. 3**).

The representation on the Mendes monument has king Ptolemy II in front of the god Amon, on his head the crown of united Egypt surmounted by the disk of the sun, offering in his left hand a cup, dressed in Egyptian traditional dress; behind him the queen Arsinoe, having offerings in both hands, a sistrum in her right hand; behind her is seen the falcon god Horus, over his head the sun disk. She was followed by one of the princesses with offerings in both hands; between can be seen three lotus buds, one of the symbols of Isis.

Ptolemy II began his building of the temples at Philae, where he appears with the goddess Isis on the "Pylon" gate of Ptolemy II leading to her temple as Philadelphos, being led forward by Isis.

The work was completed by his son Ptolemy III (Euergetes) (246-221 B.C.). In the sanctuary a pedestal was placed by the king and his wife Berenice for Isis.

Ptolemy IV (Philopator) (221-205 B.C.), like his father, was a patron of the Arts. He built a temple to Homer and the temple of Arsenuphis at Philae where he is depicted worshipping Isis and Horus.

Ptolemy V (Epiphanes), god Manifest (205- 180 B.C.), built the shrine to Imhotep at Philae, where he is shown adoring the god. He was represented on a part of the wall in sunk-relief offering his sceptre to Isis in her temple, wearing Pharaonic garments, presenting with both hands his sceptre, the walls having hieroglyphic texts and cartouches, surmounted with a frieze of the winged disk of the sun Horus surrounded by two uraei, on the top a frieze of uraei.

Ptolemy VI (Philometer) (180-145 B.C.) appears on the screen walls of the "Birth-house" at Philae. The king was also represented in the Egyptian style on the walls of the temple of Kom Ombo, with his sister wife Cleopatra II before the god Khons, who inscribes the king's name on a palm stalk, attended by Haroeris and Sobek. This fantastic scene gives a good view of the relationship of the king to Egyptian deities, and the respect for old traditions. He also built a temple at Esna dedicated to the god Khnum.

There was also a temple in Fayoum. The town Crocodilopolis in Fayoum was founded by Ptolemy II, to be an agricultural nome around lake Karun. Sobek was the universal lord, at one and the same time the embodiment of the sun, the earth and the waters to give life to Egypt. In this town as in others, where Sobek was worshipped, one or more crocodiles were kept and when they died were embalmed and placed in sacred coffins.

A temple of god Sobek was built by an Alexandrian citizen Agathodoros, offered to the god Phephopos, dedicated to king Ptolemy VII (137 B.C.). The sanctuary consists of three parts preceded by three pylons leading to the shrine, its decoration inspired by Egyptian art, surmounted with a frieze of uraei crowned with the sun disk. In the middle compartment lies the mumified god Sobek on his wooden carriage (room 7, No. 19679). Two compartments of the temple are decorated with a scene representing the god Nilos surrounded by the hieroglyphic sign of unity, surmounted with a mummy of the god Sobek in human form holding a sceptre in his left hand.

Ptolemy VIII (Euergetes II) (114-116 B.C.). In the midst of murderous intrigue during his reign, the Pharaoh found time to complete the temple of Hathor on Philae, begun by Ptolemy VI. It reflects the sensuous life of the court with scenes of music and dancing, drinking and feasting. Ptolemy VIII was the last Pharaoh except for Cleopatra VII to enforce internal peace on Egypt. There are good representations of the king at Kom Ombo temple, crowned by goddesses of Upper and Lower Egypt, Nekhbet and Buto. In another scene Euergetes II and Cleopatra offer sceptres to Haroeris, rich with hieroglyphic texts and cartouches.

His son Ptolemy IX (Soter II) (116-107 B.C.) appears at Philae with Isis, Hathor and Horus.

Ptolemy XII (Auletes), the flute player (80-51 B.C.), son of Ptolemy IX Philopator (father-lover), has his huge figure carved on the great pylons of the temple of Isis at Philae, showing him also in the Egyptian style as a Pharaoh delivering a fatal blow to his cowering enemies, grasping them by the hair and raising his club to kill them. A smaller scene depicts him offering incense to Isis and Harpocrates, and on the western tower he stands before Amon, Mut, and other gods.

He also completed the temple of Edfu and began to build the magnificent temple of Denderah. The temple includes (on the rear wall) a relief scene of Caesarion Ptolemy XV and his mother queen Cleopatra VII (**fig. 4**). The outside walls of the temple are covered with reliefs largely dating from the reign of Tiberius. On the west side of the temple near the second great pylon stand a gateway and a ruined vestibule built by the emperor Hadrian. On the lintel the emperor stands before Osiris, Isis and Harsiesies. Within the gate Marcus Aurelius stands before Osiris and below offers grapes and flowers to Isis.

A ruined temple, north of Hadrian's gate, built by the emperor Claudius, is dedicated to Harendotes, Horus-the-protector-of-his-father, one of the many forms of Horus.

At the most northerly part of the island the ruined temple of Augustus was built in the eighteenth year of his reign. The colonnade was decorated by Augustus and is filled with carvings of festivities in recognition of Isis and Hathor, the Aphrodite of Greece and goddess of all the joys of the senses. The scenes show music and drinking. Augustus offers a festal crown to Isis and flowers to Nephthys. Bes beats a tambourine and plays a harp, an ape plays a lute. Flute-players, harpers, dancing apes flow round the pillars, and priests carry in an antelope for the feast.

One of the most important monuments on Philae is the so-called Kiosk, called "Pharaoh's Bed". Between the columns we see only two screen walls which show the emperor Trajan burning incense before Isis and Osiris and offering wine to Isis and Horus.

We know that worship of Isis and Osiris went out of Egypt and spread all over the shores of the Mediterranean. Isis, who had a temple in Rome, was considered once as a dangerous force in the Roman Empire, and her cult was prohibited by the emperor Tiberius.

As R.E. Witt writes in his book, *Isis in the Graeco-Roman world*,

"For countless numbers of men and women, Isis remained what she had been in the black land of the pharaohs, Mistress of the world in the beginning, Mistress of Eternity, Source of Grace and Truth, Resurrection and Life, the supreme Deity as maker of monarchs and Mother god".

Youssef EL GHERIANI.

Fig. 1. — Bust of Serapis. Alexandria, Graeco-Roman Mus., inv. No. 22158 (photo LIMC-CNRS/IFAO).

Fig. 2. — Golden foundation deposit of the Serapeum. Alexandria, Graeco-Roman Mus., inv. No. P8357 (after *La gloire d'Alexandrie* [1998], p. 95, fig. 52).

Fig. 3. — Mendes commemoration relief : coronation of Ptolemy II. Cairo, Egyptian Mus., inv. CG 22181 = JE 37089 (after H. De Meulenaere, P. MacKay, *Mendes II* [1976], pl. 1a).

Fig. 4. — Denderah, rear wall of the temple : Caesarion Ptolemy XV and Cleopatra VII (after *Kleopatra. Ägypten um die Zeitenwende* [1989], p. 57).

AUTOUR DE L'ATHÉNA ROSPIGLIOSI

Une statuette de Minerva en bronze, découverte au siècle passé dans la campagne fribourgeoise[1], présente des caractéristiques atypiques. Aussi sa place dans l'évolution formelle de la statuaire romaine est-elle difficile à définir[2]. Ses antécédents — s'il en est — posent de manière assez exemplaire le problème de la filiation formelle dans les arts mineurs romains. Minerva est debout, en position de repos (**fig. 1**). Le corps est svelte et juvénile. Elle s'agrippe de la main gauche levée à la lance (disparue), main droite sur la hanche. La lance était probablement en fer, des traces de rouille ayant été retrouvées dans la main gauche. Coiffée du casque corinthien, la tête est légèrement penchée et tournée vers la gauche. La chevelure, se séparant de manière symétrique sur le dessus de la tête, est ramenée vers l'arrière en bouffant sur les côtés. Elle forme vraisemblablement un chignon sous le casque, car la nuque reste entièrement dégagée. De forme ovale et légèrement joufflu, le visage est traité de manière délicate : front haut, yeux en argent incrusté, sourcils marqués par un léger relief, nez fin et bouche menue. Son expression est juvénile. Couvrant la partie supérieure de la tête, le casque bas à longue visière légèrement relevée se prolonge en pointe au-dessus du front. Il était vraisemblablement muni d'une crête, dont l'ancrage est encore partiellement visible sur la partie arrière. Une décoration en relief, en forme de tête de lion (?), décore le dessus, les côtés étant ornés d'une double volute incisée et incrustée. Le cou de la déesse, de forme conique, est élancé. Elle porte un chiton long à manches courtes, finement plissé, avec rabat sur la poitrine. L'égide, dont les écailles sont encore partiellement plaquées d'argent et de cuivre, est courte. Elle couvre la partie supérieure du buste. En son centre, la tête de Gorgone est mal conservée, alors que les serpents sont encore clairement visibles. La déesse porte un manteau tombant en diagonale à partir de l'épaule gauche. Le lourd plissé forme un bourrelet entre la hanche et l'épaule avant de se déployer en diagonale jusqu'aux genoux, puis verticalement jusqu'aux pieds. Les bras sont légèrement

1. Cette brève étude consacrée à un objet de la mythologique classique trouvé dans le Canton de Fribourg me donne l'occasion de rappeler combien, pendant près de quarante ans d'enseignement, l'activité déployée par Lilly Kahil à l'Université de Fribourg aura été fructueuse et stimulante pour ses étudiants et ses collaborateurs. Qu'elle trouve ici l'expression de notre profonde gratitude.

2. L'objet a été mis au jour fortuitement en 1867 à Lussy près de Romont, à environ 20 km au Sud-Ouest d'Aventicum (Avenches), capitale de l'Helvétie romaine. Aujourd'hui conservé à Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire inv. 4513.

potelés. Un bracelet en argent ceint le bras droit, le bras gauche émergeant quant à lui d'une manche cylindrique non travaillée.

En dépit de sa pose rigide et peu naturelle — sans doute à mettre au compte d'une production locale — la statuette est de très bonne qualité. On ne manquera pas de relever l'expression délicate et les lignes harmonieuses du visage, la remarquable finition et l'élégance des mains, qui contrastent avec l'aspect dégingandé de la déesse et son déhanchement excessif. Cette attitude particulière, combinant chiasme et main droite posée sur la hanche, est rare dans le domaine des petits bronzes, qu'ils soient grecs ou romains. Dans son étude générale sur les bronzes romains de Suisse, A. Leibundgut cite un parallèle[3] : il s'agit d'une statuette découverte dans le Nord-Est de la Suisse, à Waldenburg[4] (**fig. 3**). Celle-ci présente les mêmes caractéristiques générales, même si le drapé et l'égide diffèrent légèrement[5]. Manifestement, les deux statuettes s'inspirent d'un même modèle qu'il convient de rechercher en premier lieu parmi les modèles classiques. Le fait que les deux statuettes aient été trouvées en Helvétie romaine constitue un élément particulier du problème de la détermination des filiations formelles.

La posture de la déesse rappelle d'emblée l'attitude de l'Athéna Rospigliosi[6] (**fig. 2**), bien que certains éléments importants, comme la forme du vêtement ou la pondération, soient différents. Il n'y a pas lieu ici d'entrer dans le débat de l'attribution de l'original à Timothéos ou à un autre sculpteur du IV^e^ siècle, ni de discuter sa datation[7], mais plutôt de voir dans quelle mesure cette statue originale en bronze, sans doute érigée à l'occasion d'une victoire des Athéniens et célèbre dans l'Antiquité, a pu influencer des productions mineures émanant d'une province romaine plusieurs siècles plus tard. En comparant nos statuettes aux principales répliques connues, celles de Florence[8], de Berlin[9] ou de Saint-Pétersbourg[10], on constate tout d'abord que la pondération est inversée : le type Rospigliosi représente une Athéna ayant le bras gauche entièrement enveloppé dans

3. A. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz* III. *Westschweiz, Bern und Wallis* (1980), p. 52, pl. 62-65. La statuette a été décrite plusieurs fois : *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* (1867), p. 57, pl. 4; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* II (1909), p. 279,8; *Id.*, *Bronzes figurés de la Gaule romaine. Antiquités nationales, Musée de Saint-Germain-en-Laye* (1894), p. 42 à propos du n° 14; C. Simonett, « Die römischen Bronzestatuetten der Schweiz », *AA* (1939), p. 512-514, n° 26, fig. 30; G. Ristow, *in Römer am Rhein. Katalog der Ausstellung des Römisch-germanischen Museums Köln* (1967), p. 212, n° C55; I. A. Manfrini, *in Bronzes romains de Suisse. Exposition Lausanne* (1978), p. 67, n° 86 avec ill.

4. Conservée à Liestal, Kantonsmuseum Baselland inv. 06.120. A. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz* I (1977), p. 65, n° 65, pl. 66-67.

5. A. Kaufmann-Heinimann, *op. cit.* (n. 4), relève par ailleurs la mollesse du modelé de la statuette de Waldenburg, notamment dans le plissé du vêtement, dont les parties saillantes sont émoussées. Ce trait caractéristique se retrouve dans deux statuettes mises au jour à Muri (près de Berne) et représentant les deux déesses féminines de la Triade capitoline, Junon et Minerva. A. Leibundgut, *op. cit.* (n. 3), p. 46-48, pl. 54-59.

6. Sur le type, P. Demargne, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Athena », n° 257*; F. Canciani, *ibid.*, *s.v.* « Athena/Minerva », n° 155* (avec bibliographie); B. S. Ridgway, *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture* (1997), p. 325-326, pl. 76.

7. Voir A. H. Borbein, *MarbWPr* (1970), p. 29-43.

8. Florence, Musée des Offices 185. G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, le sculture* I (1958), p. 56-57, n° 53.

9. Berlin, Staatliche Antikensammlungen SK 73. C. Blümel, *Staatl. Mus. zu Berlin. Katalog der Slg. antiker Skulpturen* V (1938), p. 25, pl. 33-35; B. Schlörb, *Timotheos, JDAI Ergänzungsheft* 22 (1965), p. 60-63, pl. 17-18.

10. Saint-Pétersbourg, Ermitage. O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage* III (1936), n° 217, pl. 5.

un himation, la main gauche posée sur la hanche. L'égide couvre largement le buste, l'himation déployant son plissé en diagonale. Quant au bras droit, il tient la lance à mi-hauteur, la première partie du bras étant abaissée depuis l'épaule. Par ailleurs, le problème de la frontalité, si particulier dans le type Rospigliosi, puisque le chiasme n'est pleinement visible qu'en vision de trois quarts[11], n'est pas résolu de la même manière dans nos deux statuettes en bronze, dont le torse n'est que très légèrement tourné.

Indéniablement, les deux statuettes romaines en bronze représentent, comme l'Athéna Rospigliosi, une Athéna juvénile. Cet aspect se reflète dans la minceur extrême du corps de la statuette de Lussy dénué, à l'image d'un corps d'adolescente, des formes les plus visibles de la féminité. Cette impression est encore accentuée par le déhanchement et surtout par la forme du visage, légèrement poupin et ingénu. Si la statuette de Lussy et l'Athéna Rospigliosi semblent trahir l'étonnement de la déesse[12], par la bouche entrouverte et le regard fixé droit devant elle, la statuette de Waldenburg est plus joviale et laisse apparaître un air plus décidé.

On l'a dit, la pondération des deux statuettes en bronze est inversée par rapport à celle de l'Athéna Rospigliosi. Il s'ensuit donc une inversion du chiasme qui n'affecte pas, cependant, le rendu du vêtement. Nous sommes donc en présence d'une variation sur un même thème, et non pas d'une simple reproduction inversée. Par ailleurs, les différences concernent avant tout la position du bras qui tient la lance, l'enveloppement du bras libre dans le manteau et, dans une certaine mesure, la position de la tête. Il est à noter en effet que l'Athéna Rospigliosi a généralement le regard tourné vers le haut alors que les deux statuettes en bronze regardent fixement devant elles, le visage droit.

Pour déterminer les différentes possibilités d'influence, il est indispensable d'analyser chaque élément constitutif de l'ensemble des caractéristiques de l'image de la déesse. La première composante est la main posée sur la hanche. Cette attitude est caractéristique d'une figure au repos. On la trouve, appliquée à Athéna, dès le premier quart du V^e^ s. av. J.-C. avec l'Athéna d'Angelitos[13] à Athènes et, un peu plus tard, sur le relief dit de l'Athéna pensive[14] au Musée de l'Acropole : ces deux œuvres importantes contribuent à établir, non point une tradition, même ponctuelle, mais des repères dans la production attique attestant le recours à cette attitude particulière de la déesse dès le début de l'époque classique. D'autres exemples, plus tardifs, viennent s'y ajouter, notamment dans le domaine des reliefs attiques honorifiques ou de décrets, sur lesquels Athéna est logiquement la divinité la plus fréquemment représentée[15]. Ainsi, un relief de symmachie[16]

11. B. Schlörb, *op. cit.* (n. 9), p. 60.

12. B. Schlörb, *op. cit.* (n. 9), p. 61.

13. Athènes, Musée de l'Acropole 410; B. S. Ridgway, *Severe Style in Greek Sculpture* (1970), p. 29-31, fig. 39; A. Stewart, *Greek Sculpture* (1990), p. 133. 135. 145, pl. 225; C. Rolley, *La sculpture grecque* (1994), p. 351-352, fig. 364; M. Meyer, *Die griechischen Urkundenreliefs. MDAI(A) Beiheft* 13 (1989), p. 172 souligne à juste titre qu'il ne saurait s'agir ici d'un prototype ayant inspiré la statuaire du IV^e^ siècle et que l'intérêt que cette position suscite à l'époque classique tiendrait au fait qu'elle combine deux aspects bien distincts de la personnalité d'Athéna en une dualité : la lance représenterait l'élément dynamique et guerrier, la main sur la hanche l'élément statique, spirituel et de réflexion. Quant à savoir si cette combinaison est sciemment utilisée pour caractériser la déesse dans sa présence « invisible », il est permis d'en douter.

14. Athènes, Musée de l'Acropole 695; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*[4] (1993), p. 509-510, fig. 593; Borbein, *op. cit.* (n. 7), p. 38, n. 48; Rolley, *op. cit.* (n. 13), p. 352, fig. 365.

15. C. L. Lawton, *Attic Document Reliefs* (1995), p. 40-44.

16. Athènes, Musée National 1481. Symmachie d'Athènes et de ses alliés avec les Arcadiens, les Achéens, les Éléens et les habitants de Phlionte. *IG* II^2^ 112; N. Eschbach, *Statuen auf panathenaischen Preisamphoren*

provenant du versant Sud de l'Acropole, daté de 362/1 av. J.-C., montre la déesse en présence d'Héra et de Zeus. Sa main droite est posée sur la hanche, mais avec la paume tournée vers l'extérieur. On notera cependant qu'Athéna porte le péplos, sans égide, que le pied gauche se trouve nettement en retrait de la jambe d'appui et qu'un grand bouclier rond est appuyé contre la jambe gauche fléchie. De plus, la main gauche tenant la lance semble l'appréhender à l'envers. N. Eschbach conteste le rattachement de cette représentation d'Athéna au type de l'Athéna des Castra Praetoria, comme le suggérait H. K. Süsserott[17]. En revanche, il la met en relation avec une représentation d'une amphore panathénaïque du Musée d'Éleusis[18], laquelle se rattache difficilement à un type de la grande statuaire. Bien qu'elle rappelle dans ses grandes lignes le type de la péplophore, elle n'a rien de commun avec les créations de Phidias. On sait aussi que la péplophore se fait plus rare au IV^e^ siècle[19]. De plus, l'Athéna de l'amphore d'Éleusis porte le casque attique et tient dans la main droite, non pas la lance, mais l'*aphlaston*. La comparaison avec les statuettes romaines se limite donc à un seul élément : le bras plié, appuyé sur la hanche.

Une composition analogue se rencontre sur un autre relief du milieu du IV^e^ siècle, conservé à Cambridge[20]. On y voit Athéna, debout devant deux personnages masculins qui s'avancent vers elle, tenant la lance de la main gauche levée, la main droite posée sur la hanche. Un grand bouclier rond est à nouveau appuyé contre la jambe gauche. Si, à cause de l'usure de la pierre, la présence de l'égide est difficile à vérifier, on constate en revanche que le chiasme d'Athéna est ici à nouveau inversé : sa main droite prend appui sur la hanche abaissée de la jambe libre, conférant à la figure un équilibre très différent de celui de l'Athéna Rospigliosi.

De quelques années plus tardif, un autre relief de décret honorifique (?) mis au jour à Athènes[21] présente la déesse debout, aux côtés d'un fidèle et de Boulé (inscr.). La posture d'Athéna est proche de celle des statuettes romaines : même pondération, même position du bras appuyé sur la hanche, même main gauche agrippée à la lance, à la hauteur du casque. La déesse est légèrement tournée vers la droite. Elle porte le péplos, l'égide avec gorgonéion et le casque corinthien. Cependant, le vêtement diffère, par son plissé et par la présence de l'himation flottant dans le dos de la déesse. Enfin, il convient de signaler encore le relief trouvé à l'Agora d'Athènes[22] montrant Athéna

des 4. Jhs. v. Chr. (1986), p. 38, pl. 10,4; Meyer, *op. cit.* (n. 13), p. 171-173. 282, n° A58, pl. 17,2; Stewart, *op. cit.* (n. 13), p. 173, pl. 491; Lawton, *op. cit.* (n. 15), p. 94, n° 24, pl. 13.

17. H. K. Süsserott, *Griechische Plastik des 4. Jhs. vor Chr.* (1938), p. 52-54, pl. 4,1.

18. Amphore d'Éleusis, Musée inv. 2669. Eschbach, *op. cit.* (n. 16), p. 37-38, n° 24, fig. 19, pl. 10,3.

19. E. Berger, *AK* 10 (1967), p. 84, n. 12.

20. Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 13.1865. Provient de Sigéion (Troade). Datation : env. 350 av. J.-C. L. Budde, R. Nicholls, *A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum* (1964), p. 11-12, n° 27, pl. 5; Meyer, *op. cit.* (n. 13), p. 171. 173. 288, n° A81, pl. 26,1.

21. Athènes, Musée National 1473. Datation : vers 330 av. J.-C. O. Palagia, *Hesperia* 51 (1982), p. 109, pl. 36d; Meyer, *op. cit.* (n. 13), p. 171. 173. 282, n° A136, pl. 41,1; L. J. Roccos, *Hesperia* 60 (1991), p. 409, n° 4, pl. 109; M. Mangold, *Athenatypen auf attischen Weihreliefs des 5. und 4. Jhs. v. Chr., HASB Beiheft* 2 (1993), p. 70, n° 48; Lawton, *op. cit.* (n. 15), p. 142, n° 142, pl. 75.

22. Relief non attique. Athènes, Musée National 1482. Datation : 318/317 av. J.-C.; O. Alexandri-Tzahou, *LIMC* III (1986), *s.v.* « Demos », n° 58*; Meyer, *op. cit.* (n. 13), p. 171-173. 303, n° A134, pl. 39,1; I. Kasper-Butz, *Die Göttin Athena im klassischen Athen* (1990), p. 104-107, n° T32, pl. 30; Lawton, *op. cit.* (n. 15), p. 107-108, pl. 28.

en compagnie de Démos (inscr.), d'un homme (Euphron) et d'un jeune serviteur tenant un cheval par la bride. On y voit Athéna portant chiton et péplos ceinturé, un manteau sur les bras, tenant sa lance de la main droite levée à la hauteur du casque, la main gauche posée sur la hanche ou placée juste devant elle. En dépit de la conformité des gestes de la déesse (qui porte un casque attique), sa position très droite, le chiasme peu prononcé, le plissé ample et régulier du vêtement suivent une tradition différente. Elle est généralement associée au même modèle que celui de l'Athéna provenant des Castra Praetoria[23] à Rome. Par ailleurs, la proposition faite autrefois par R. Binneboessel[24] de rapprocher un autre relief attique[25] de l'Athéna Rospigliosi nous paraît peu convaincante.

Si l'on excepte l'Athéna d'Angelitos, témoignage bien isolé du premier quart du Ve s. av. J.-C., le motif de l'Athéna tenant sa lance de la main droite et ayant la main gauche posée sur la hanche n'apparaît guère dans la ronde bosse que vers le milieu du IVe s. av. J.-C., soit vraisemblablement avec l'Athéna du type « Rospigliosi », déjà mentionnée plus haut[26]. Connu par de nombreuses répliques[27], le type se divise en deux variantes déterminées en fonction d'un détail du vêtement : l'une a le bas des jambes découvert, l'autre se caractérise par la présence d'un chiton long. Indéniablement, nos deux statuettes en bronze sont à placer dans la suite de la deuxième variante, dont les similitudes et les différences ont déjà été relevées plus haut. Un autre type statuaire atteste la position de la main droite sur la hanche : c'est le type de l'Athéna « Mattei » représenté en particulier par la statue du Louvre[28]. En comparant cette pièce avec la statue en bronze de l'Athéna du Pirée[29], G. B. Waywell a relevé les similitudes frappantes du vêtement, mais aussi la position divergente du bras droit. Ce dernier étant dans sa position d'origine et n'ayant pas fait l'objet d'une restauration moderne, la différence s'explique, selon lui, par des contraintes du copiste passant de l'original en bronze à une copie en marbre. Quant au type Vescovali, bien qu'Athéna y ait une main posée sur la hanche, il diffère sur deux points importants : le manteau est enroulé autour de la taille et le bras tenant la lance est, comme pour le type Mattei, abaissé[30].

Outre la grande statuaire grecque du IVe siècle, un autre domaine a fait un usage assez fréquent du motif d'Athéna debout tenant la lance, l'autre main étant posée sur la hanche. Il s'agit de la peinture de vases attique. La déesse semble y apparaître sous

23. Rome, Museo Nuovo Capitolino 1829; R. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*[4] (1964), p. 510-511, n° 1732; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*[2] (1961), p. 65, fig. 210-212; Ridgway, *op. cit.* (n. 6), p. 326-327.

24. R. Binneboessel, *Studien zu den attischen Urkundenreliefs des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* (1932), p. 54.

25. Athènes, Musée National 1467. Lawton, *op. cit.* (n. 15), p. 126-127, pl. 50.

26. Schlörb, *op. cit.* (n. 9), p. 61-63. Sur les types d'Athéna du IVe siècle, voir en dernier lieu Ridgway, *op. cit.* (n. 6), p. 321-327.

27. Pour la liste des répliques, voir G. B. Waywell, *ABSA* 66 (1971), p. 381. L'auteur en cite 11 au total.

28. Autrefois dans la Collection Mattei. Paris, Louvre 530. L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo : Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo* (1993), p. 98, pl. 215; Ridgway, *op. cit.* (n. 6), p. 322-324, 336, pl. 74a-c.

29. Le Pirée, Musée 4646. Datation : vers le milieu du IVe s. av. J.-C.; O. Palagia, *Euphranor* (1980), p. 21-23, pl. 32-33; C. Houser, D. Finn, *Greek Monumental Bronze Sculpture* (1983), p. 59, 63, 67; A. Stewart, *op. cit.* (n. 13), p. 179, pl. 511; B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture* (1990), p. 363, fig. 86; J. Boardman, *Greek Sculpture. The Late Classical Period* (1995), p. 70-71, fig. 46.

30. Voir par ex. la statue de marbre de Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage A 166. Waldhauer, *op. cit.* (n. 10), III (1936), p. 4-5, n° 218, pl. 6-7; Waywell, *loc. cit.* (n. 27), p. 382 (avec liste des répliques).

cette forme dans le premier quart du v^e^ siècle[31], avant que le motif ne devienne relativement fréquent à l'époque classique, dans des contextes narratifs ou non narratifs[32]. Une scène décorant une œnochoé à figures rouges du Metropolitan Museum de New York retiendra particulièrement l'attention. Le contexte est cultuel, la déesse se trouvant en présence d'un protagoniste mortel. Debout sur une colonne ionique, elle semble être en dialogue avec un homme appuyé sur un bâton et levant la main droite dans sa direction[33]. Cette image est précieuse, car elle nous donne peut-être un indice du deuxième quart du v^e^ siècle concernant une statue de culte d'Athéna qui aurait eu cette attitude particulière, avec main sur la hanche. Notons cependant que la déesse porte un casque attique et qu'elle n'est pas enveloppée dans son manteau. Quant aux représentations de statues d'Athéna reproduites sur les amphores panathénaïques, elles sont à la fois peu nombreuses et relativement peu explicites[34]. Il faut pourtant citer une amphore conservée au British Museum de Londres[35] figurant sur chacune de ses faces une statue d'Athéna posée sur un pilier à chapiteau dorique. La statue est vue une fois de trois quarts face, une fois de trois quarts dos, alors que la jambe gauche fléchie est nettement avancée. La déesse est enveloppée dans un manteau qui lui couvre le torse en diagonale. Le bras gauche est appuyé sur la hanche et entièrement enveloppé dans le manteau. Dans la main droite, elle tient non pas la lance, mais l'*aphlaston*. Bien que la déesse ne tienne pas la lance, ces deux représentations se réfèrent directement à l'Athéna Rospigliosi. Par sa posture, par la position des bras et des jambes, elle suit même assez fidèlement le schéma reproduit dans la statuaire. Quant aux représentations de la déesse dans les images narratives, elles ne manquent pas de s'inspirer, elles aussi, des modèles véhiculés par la grande sculpture. Ainsi, quelques épisodes mythologiques mettent en scène une Athéna adoptant cette posture spécifique. Ce sont tout d'abord les représentations du vote de la déesse lors du jugement d'Oreste à Athènes[36], point culminant des « Euménides » d'Eschyle[37], et ensuite les scènes de création de l'homme, où elle se tient debout

31. Voir les exemples cités par Meyer, *op. cit.* (n. 13), p. 172, n. 1181.

32. Par exemple le lécythe à fond blanc du Peintre de Vouni, Bâle, Antikenmuseum und Slg. Ludwig Kä 416 (*ARV*^2^, p. 744,3; *Para.*, p. 413; Demargne, *loc. cit.* [n. 6], n° 37*; *CVA* Basel 3, p. 72, n^os^ 3-4, pl. 48,3; 54,2); le cratère en cloche attique à figures rouges du Peintre des Noces d'Athènes (?), où Athéna apparaît dans le cadre d'un jugement de Pâris, Vienne, Kunsthistorisches Museum IV 1771 (*ARV*^2^, p. 1318; *Add.*^2^, p. 181; Demargne, *loc. cit.*, n° 416*); le lécythe attique à figures rouges du Peintre d'Alkimakos, représentant Athéna face à Niké, Hanovre, Kestner-Museum 1968,93 (*CVA* Hannover 1, p. 53-54, pl. 44,2-4).

33. New York, Metropolitan Museum of Art 08.258.25, du Groupe de Berlin 2415 : *ARV*^2^, p. 776,3; *Para.*, p. 416; G. M. A. Richter, B. F. Hall, *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* (1936), p. 114-115, n° 84, pl. 88.

34. Eschbach, *op. cit.* (n. 16), p. 132-137, fig. 70-71, pl. 33,1-2.

35. Londres, British Museum B 609. *CVA* Londres, British Museum 1, pl. 4,2a-b.

36. La plus célèbre représentation se trouve sur la Coupe Corsini à Rome, Palazzo Corsini 671 : A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* (1978), p. 116; F. Canciani, *loc. cit.* (n. 6), n° 389. Le thème est aussi présent dans la statuaire, avec la statuette en marbre d'Athènes, Musée National 3279 (Kasper-Butz, *op. cit.* [n. 22], p. 22-23, pl. 1-2) et la statuette autrefois à Besançon, aujourd'hui à Montbéliard, Musée du Château 896.2 (P. Lebel, *Catalogue des collections de Montbéliard* III. *Les bronzes figurés* [1962], p. 21-22, n° 20, pl. 25,20; Canciani, *loc. cit.*, p. 1102, pl. 811).

37. G. Hafner, *Iudicium Orestis. BWPr* 113 (1958); E. Mathiopoulos, *Zur Typologie der Göttin Athena im fünften Jahrhundert v. Chr.* (1968), p. 87-96.

face à Prométhée, en particulier sur les sarcophages romains[38]. Enfin, dans la peinture de vases italiote, les exemples d'une telle attitude se rencontrent également[39].

L'iconographie étrusque connaît également bien ce motif. On le trouve notamment, pour ne citer que l'un des témoignages les plus importants, sur la Ciste Ficoroni[40] (**fig. 4**) où, faisant face à Amikos, le roi des Bébryces, attaché à un arbre, Athéna est représentée selon le schéma décrit. Son attitude est ici empreinte d'une certaine indolence. Faut-il y voir une influence du contexte mythologique dans lequel Athéna, aux côtés des Argonautes, observe placidement et non sans plaisir le vaincu ? Le dessin gravé de la ciste, daté généralement du troisième quart du IV^e^ s., étant clairement d'inspiration grecque hellénistique, le lien entre le motif représenté et la statuaire grecque contemporaine pourrait donc bien être direct. En revanche, quelques autres documents étrusques plus anciens semblent se référer à une tradition locale distincte[41].

Sur la base des éléments pris en compte, il convient de citer également quelques documents d'époque romaine, dans le domaine de la glyptique[42], de la numismatique[43] et de la statuaire. Ainsi, quelques statues s'inspirant vraisemblablement de modèles hellénistiques rappellent singulièrement le schéma des statuettes de Lussy et de Waldenburg. Il s'agit notamment d'une statue en marbre de Cyrène, datant du I^er^ siècle ap. J.-C., dont la sveltesse et la position sont analogues. Cependant, la forme de l'égide (en bandeau) et son port en bandoulière diffèrent. De plus, elle est sans manteau. Le bras droit, aujourd'hui perdu, prenait appui sur la hanche et le déhanchement est assez marqué[44]. Une autre statue mérite attention. Conservée au Musée des Beaux-Arts de

38. Par exemple sur le sarcophages de Madrid, Musée du Prado 140 (C. Robert, G. Rodenwaldt, F. Matz [éd.], *Die antiken Sarkophagreliefs* III 3 [1969], p. 438-439, fig. 352, pl. 116; J. R. Gisler, *LIMC* VII [1994], *s.v.* « Prometheus », n° 101*. Datation : vers 150 ap. J.-C. Coiffée du casque attique, Athéna est debout près de Prométhée, la main gauche sur la hanche. Le manteau enveloppe le torse en diagonale, la jambe gauche est fléchie); sur le sarcophage de Rome, Musée du Capitole 329 (datation : vers 300 ap. J.-C.; Robert, Rodenwaldt, Matz, *op. cit.*, p. 441-444, n° 355, fig. 355'-355", pl. 117; H. Sichtermann, G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen* [1975], p. 63-64, n° 68, pl. 165-166; Gisler, *loc. cit.*, p. 546, n° 105*).

39. Par exemple sur le cratère à volutes apulien à figures rouges du Peintre de Lycurgue où Athéna se tient près d'Achille : Adolphseck, Schloss Fasanerie 178. A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia* I (1978), p. 416, n° 11; Demargne, *loc. cit.* (n. 6), n° 463*.

40. Rome, Villa Giulia 24787. Datation : vers 330 av. J.-C. T. Dohrn, *Die Ficoronische Ciste in der Villa Giulia* (1972), p. 16, pl. 1,6; G. Bordenache Battaglia, A. Emiliozzi, *Le ciste prenestine* I, 2 (1990), p. 211-216, n° 68, pl. 311.

41. Notamment le miroir gravé en bronze de Bologne, Museo Civico IT 747. Datation : vers 400 av. J.-C. La déesse tient la lance de sa main droite abaissée. *Corpus Speculorum Etruscorum. Italia* I (1981), p. 54-55, n° 39; G. Colonna, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Athena/Menerva », n° 195*; K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1988), p. 112, fig. 134.

42. L'applique en agate de Paris Cabinet des Médailles, Chabouillet n° 35. E. Babelon, *Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale* (1897), p. 17-18, n° 26, pl. 4; Canciani, *loc. cit.* (n. 6), n° 105*. Minerva est à la fois déhanchée avec main sur la hanche et coiffée du casque corinthien; par contre, le manteau n'enveloppe pas le bas du corps, mais flotte dans le dos et sur le côté. Voir aussi le camée de la Collection Médicis à Naples, Musée National 25387. Datation : fin de l'époque hellénistique. S. de Caro, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (1994), fig. 341.

43. AR, AU denier de Domitien (83 ap. J.-C.), frappé à Rome. *BMC* Roman Empire II (1930), p. 305, n° 37, pl. 60,6; *RIC* II (1926), p. 157, n° 34; 158, n° 38; Canciani, *loc. cit.* (n. 36), n° 114*.

44. Statue de marbre de Cyrène, Musée 14. 182. R. Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Zeit. MDAI(R) Ergänzungsheft* 2 (1931), p. 82, pl. 32,2.

Budapest[45] (**fig. 5**), elle présente les mêmes caractéristiques que celle de Cyrène, mais avec une forme d'égide similaire à celle des statuettes en bronze. La morphologie est également gracile et élancée, le déhanchement lui aussi bien marqué. Enfin, quelques statuettes romaines en bronze adoptent le motif, mais sans le déhanchement[46] et sans la lance[47]. À l'évidence, il ne peut en être tenu compte ici.

Une autre composante est le casque corinthien coiffant la déesse. Sa présence n'est pas étonnante, dans la mesure où il est bien attesté dès l'époque archaïque. Les frappes monétaires des cités grecques sont révélatrices à cet égard. Ainsi, un statère de Corinthe en argent l'atteste déjà peu après le milieu du VI^e^ siècle[48]. Puis on le trouve assez régulièrement dans le monnayage, non seulement de Corinthe et de ses colonies dans le Bruttium[49] (Locres Épizéphyrii, Mesma, Rhégion), en Sicile (Léontini, Syracuse)[50], en Illyrie (Apollonia, Dyrrhakion)[51], en Épire (Ambracie)[52], à Corfou[53], en Acarnanie (Alyzia, Anaktorion, Argos Amphilochium, Astakos, Coronta, Échinos, Leucade, Métropolis et Thyrion)[54], mais aussi à Sparte[55]. Il apparaît également en Asie Mineure, notamment en Mysie (Lampsaque), en Pamphylie (Sidé) et à Chypre (Lapéthos)[56]. Les témoignages se répartissent d'ailleurs plus ou moins régulièrement entre le VI^e^ et le III^e^ siècles. Par ailleurs, le monnayage d'Alexandre présente fréquemment l'image d'une Athéna au casque corinthien (monnaies de Sidon, Babylone, Tyr, Amphipolis)[57], notamment sur des statères en or[58] qui seront bientôt imités par ses successeurs. Ainsi, Pyrrhus, roi d'Épire, frappe un statère en or lors de son passage à Syracuse[59]. Séleucos I^er^[60] au Proche-Orient reprend

45. Budapest, Musée des Beaux-Arts 4755. A. Hekler, *Die Sammlung antiker Skulpturen* (1929), p. 76, n° 65, fig. 65.

46. Notamment l'Athéna aux jambes croisées, sans sa lance, assez répandue en Égypte. Par exemple la figurine en terre cuite d'Alexandrie, Musée Gréco-romain 976. E. Breccia, *Monuments de l'Égypte gréco-romaine* II, 1 (1930), pl. 48,6; H. Cassimatis, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Athena (in Aegypto) », n° 34*.

47. Par exemple la statuette de Sofia, Musée National Archéologique 6557. Datation : II^e^ s. ap. J.-C.; L. Ognenova-Marinova, *Statuettes en bronze du Musée National Archéologique de Sofia* (1975), p. 120, n° 132; E. Penkova, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Athena (in Moesia, Thracia) », n° 5*.

48. Demargne, *loc. cit.* (n. 6), n° 283* (vers 540 av. J.-C.); P. R. Franke, M. Hirmer, *Die griechische Münze*[2] (1972), p. 106, pl. 152,480 (vers 520-500 av. J.-C.). Autre exemplaire : la tête d'Athéna Chalinitis du statère en argent cité par G. S. Jenkins, *Monnaies grecques* (1972), p. 51, 57, fig. 76 (vers 525-500 av. J.-C.).

49. *BMC Corinth*, p. 94-97, pl. 24.

50. AR, statère de Timoléon (vers 336 av. J.-C.), *BMC Corinth*, p. 98-99, n° 1-6, pl. 25,2-4; AR statère d'Agathoclès (295-289 av. J.-C.), Franke, Hirmer, *op. cit.* (n. 48), p. 54, pl. 47,133.

51. *BMC Corinth*, p. 100-103, pl. 26.

52. AR, statère (360-350 av. J.-C.). *BMC Corinth*, p. 104-111, pl. 27-29; Jenkins, *op. cit.* (n. 48), p. 121-122, fig. 255 (Ambracie).

53. *BMC Corinth*, p. 112, pl. 30.

54. *BMC Corinth*, p. 113-140, pl.30-38.

55. AR, tétradrachme (206-192 av. J.-C.) frappé sous le roi Nabis. Franke, Hirmer, *op. cit.* (n. 48), p. 111, pl. 161,521.

56. Lampsaque : AR, drachme (vers 480-460 av. J.-C), Franke, Hirmer, *op. cit.* (n. 48), pl. 202,727. Lapéthos de Chypre : AR, statère (vers 500 av. J.-C.), C. M. Kraay, *Archaic and Classical Greek Coins* (1976), p. 303, n° 1091, pl. 63. Sidé : AR statère (460-430 av. J.-C.), Franke, Hirmer, *op. cit.* (n. 48), p. 138, pl. 192,661; AR tétradrachme (217-188 av. J.-C.), Franke, Hirmer, *op. cit.* (n. 48), p. 139, pl. 192,662.

57. Jenkins, *op. cit.* (n. 48), p. 228-231, fig. 509-514.

58. Demargne, *loc. cit.* (n. 6), n° 330* (328-323 av. J.-C.).

59. Franke, Hirmer, *op. cit.* (n. 48), p. 105 pl. 151, 475 (278-276 av. J.-C.).

60. Demargne, *loc. cit.* (n. 6), n° 332*.

ce motif devenu inhérent à l'iconographie officielle d'Alexandre et si intimement attaché au souverain macédonien par des liens de similitude qu'une confusion entre les deux personnages s'est installée dès la Renaissance et a persisté plus tard[61] ! Athéna au casque corinthien est également présente dans la glyptique grecque[62] et fréquemment dans la peinture de vase[63]. Dans la grande statuaire, le casque corinthien coiffant Athéna est attesté à partir de la première moitié du Ve siècle au moins. Un des premiers témoignages semble être l'Athéna du type Velletri[64], qui offre d'ailleurs d'autres similitudes intéressantes avec les deux statuettes romaines considérées. On citera tout d'abord la forme de la chevelure, traitée en masse homogène, qui se sépare au milieu du front et est ramenée vers l'arrière en bouffant sur les côtés de la tête. Elle forme ainsi une sorte de support assez large sous les côtés du casque, masquant la partie supérieure des oreilles et finissant en tresse dans la nuque. Un autre exemple très significatif est sans aucun doute l'Athéna du groupe d'Athéna et Marsyas de Myron[65]. Athéna y apparaît sous des traits résolument juvéniles. Cependant, l'Athéna du groupe myronien semble être plutôt isolée au Ve siècle qui lui préfère, dans la grande statuaire, le casque attique. G. B. Waywell note que ce dernier, en plaquant la forme de la tête, tend à renforcer l'impression de puissance et que c'est sans doute la raison pour laquelle cette forme de casque a été la préférée de Phidias et de son école[66]. On pourrait également ajouter que le type de la Parthénos, si athénien dans son essence, nécessitait quasi impérativement l'emploi du casque attique dont l'aspect martial correspondait mieux à l'expression de la puissance de la cité au sortir des guerres médiques. En revanche, la grande majorité des types statuaires de la fin du Ve et du IVe siècles adoptent le casque corinthien relevé couvrant la partie supérieure de la tête (Athéna Giustiniani, Ince, Cherchel ou « Héphaisteia », Vescovali/Capoue/Bénévent/Arezzo, Praetoriana, Rospigliosi, Mattei, etc.). Hors de Grèce, quelques témoignages isolés, sans relation avec les types statuaires susmentionnés, complètent le tableau. Ainsi, quelques têtes en calcaire trouvées à Vouni, où se trouvait un temple d'Athéna, l'attestent à Chypre[67]. Quant aux reliefs, ils en fournissent aussi des exemples[68], tout comme les petits bronzes[69] et les statuettes en terre cuite[70]. Enfin, non seulement

61. Voir en dernier lieu F. De Caliataÿ, « Athéna pour Alexandre, Pégase pour Bucéphale : les aventures métalliques d'Alexandre le Grand à la Renaissance », *AK* 42 (1999), p. 99-112, pl. 17-19.

62. Scarabée en agate de Londres, British Museum 461. Datation : fin du VIe s. av. J.-C. H. B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum* (1926), p. 56, n° 461, pl. 8; J. Boardman, *Archaic Greek Gems* (1966), p. 83-84, n° 223, pl. 14.

63. Par exemple sur le lécythe aryballisque attique à figures rouges attribué au Peintre d'Achille. Varsovie, Musée National 198501. Datation : vers 450 av. J.-C. *ARV*^{2}, p. 1009,105bis; *Para.*, p. 438; *CVA* Varsovie, Musée National 3, p. 19, pl. 43,1.

64. Waywell, *loc. cit.* (n. 27), p. 376.

65. Stewart, *op. cit.* (n. 13), p. 147, 256, pl. 290-291.

66. Waywell, *op. cit.* (n. 27), p. 376.

67. Nicosie, Cyprus Museum 210. Datation : milieu du Ve siècle. *Swedish Cyprus Expedition* III (1937), p. 101, n° 210, pl. 40; Demargne, *loc. cit.* (n. 6), n° 149*. Nicosie, Cyprus Museum 216 : *Swedish Cyprus Expedition* III (1937), p. 101, n° 216, pl. 41.

68. Par exemple le relief néoattique « Lanckoronski » de Richmond, Virginia Museum 60.5. Datation : Ier s. av. J.-C. E. Harrison, *Athenian Agora* XI. *Archaic and Archaistic Sculpture* (1965), p. 135, pl. 65c-d.

69. Par exemple la statuette « Elgin » de New York, Metropolitan Museum of Art 50.11.1. G. M. A. Richter, *Metropolitan Museum. Catalogue of Greek Sculpture* (1954), p. 25, n° 29; C. Rolley, *Les bronzes grecs* (1983), p. 152-154, fig. 142; R. Thomas, *Griechische Bronzestatuetten* (1992), p. 93-94, fig. 85.

70. Statuette d'Asie Mineure. Paris, Louvre CA 703. S. Besques, *Musée du Louvre, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains* III (1972), p. 138, D 936, pl. 174g; Canciani, *loc. cit.* (n. 6), n° 271b*.

la peinture de vases grecque, mais aussi la sculpture, se font l'écho d'un schéma iconographique[71] dans lequel Athéna apparaît nu-tête, tenant devant elle son casque corinthien[72]. Empreinte de gravité, la scène rappelle l'image des acteurs contemplant leur masque de théâtre, l'air triste et parfois désabusé, connue notamment par certaines peintures de vases attiques et italiotes[73]. L'interprétation précise du rôle d'Athéna dans ces scènes de contemplation du casque reste difficile. Quant à l'époque romaine, elle représente Minerva le plus souvent avec casque corinthien.

Un dernier détail peut encore apporter quelques éléments utiles à cette analyse. Il s'agit de l'égide. Sa forme, limitée à la partie supérieure du buste, prend son origine dans le type de la Parthénos[74]. Elle est constituée d'écailles, le gorgonéion faisant également office de fibule pour maintenir les deux parties symétriques sur le devant.

Après avoir examiné les différents éléments caractéristiques des deux statuettes romaines en bronze et remonté les filières, aussi précisément que possible, des particularités significatives dans l'optique du repérage des types statuaires, on aura constaté d'emblée qu'aucun modèle ne se reflète fidèlement et complètement en elles. Il apparaît aussi que tous les éléments composant l'ensemble trouvent leur source dans la statuaire grecque, certains dès la fin de l'époque archaïque (main sur la hanche, casque corinthien), d'autres à l'époque classique, surtout au IV^e^ siècle (égide, manteau en diagonale, déhanchement marqué). Quant à certaines formes d'association d'éléments, elles peuvent remonter à l'époque hellénistique. La multiplicité des influences est donc un facteur d'importance pour tenter d'expliquer les combinaisons adoptées par nos artisans du II^e^ s. ap. J.-C. Il n'est pas étonnant d'ailleurs que, s'agissant d'Athéna, les influences puissent être très diverses. En effet, cette déesse n'est-elle pas, avec Apollon, la divinité qui comptait le plus grand nombre de sanctuaires[75] dans les cités grecques ? Cette situation eut pour conséquence, entre autres, de multiplier les images de la déesse. Quant aux artisans romains ou gallo-romains qui ont fabriqué, à la fin du II^e^ siècle ap. J.-C., les statuettes en bronze trouvées à Lussy et à Waldenburg, ils ont puisé dans un répertoire formel éclectique qui, bien que vieux de plusieurs siècles, venait de connaître un regain d'intérêt à la période antonine. Cet élément est important dans la mesure où leur inspiration n'est pas — ou très peu — imprégnée du langage formel proprement gallo-romain ou local. Chaque partie des statuettes peut s'intégrer dans un schéma classique dérivé des

71. Cette attitude étant déjà attestée dans la peinture de vases attiques à figures noires, il convient de distinguer entre les scènes où la déesse porte simplement son casque en main, dans une assemblée divine par exemple, et les scènes dans lesquelles un lien émotionnel est établi entre elle et cet objet, ce qui est le cas plus tard. Pour d'autres propositions d'interprétation de cette scène, voir N. Kunisch, « Zur helmhaltenden Athena », *MDAI(A)* 89 (1974), p. 85-154.

72. Par exemple le relief néoattique « Lansdowne » à Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek 231a. Datation : I^er^ s. av. J.-C. Canciani, *loc. cit.* (n. 6), n° 198*.

73. Cratère à volutes du Peintre de Pronomos, Naples, Musée National 3240, datation vers 410 av. J.-C. (*ARV*^2^, p. 1336,1 ; *Para.*, p. 480 ; *Add.*^2^, p. 365 ; J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period* [1989], p. 171, fig. 323 [acteur joueur de flûte]) ; cratère en calice apulien du Peintre de Tarpoley, Sydney, Mus. 47.05, datation vers 390 av. J.-C. (Trendall, Cambitoglou, *op. cit.* [n. 39], p. 48, n° 3/15 ; A. D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily* [1989], p. 104, fig. 104 [acteur de jeu satyrique]).

74. R. Kabus-Jahn, *Antike Plastik* XI (1972), p. 91-92 ; S. Vierck, *Die Aigis. Zu Typologie und Ikonographie eines mythischen Gegenstandes* (1997) ; *Ead.*, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Aigis », p. 510-515, pl. 330-332 : type VIIa : « die gefibelte Aigis ».

75. J. N. Bremmer, *Götter, Mythen und Heiligtümer im antiken Griechenland* (1996), p. 20.

créations grecques. La démarche des bronziers s'inscrit donc pleinement dans une logique de l'amalgame en utilisant les mécanismes propres à l'éclectisme romain, maintes fois décrit. Supposer qu'ils l'aient fait consciemment impliquerait de leur part une vaste connaissance de la statuaire grecque que l'on ne peut leur attribuer. C'est au contraire inconsciemment qu'ils ont utilisé des éléments qui faisaient véritablement partie intégrante d'un langage formel largement utilisé dans tout l'Empire. Ils l'ont fait avec fantaisie, mais en respectant un cadre bien défini, dans lequel les artistes et artisans devaient se mouvoir sans en avoir conscience. En créant des objets en relation avec la religion ou le culte, ils étaient quasiment condamnés à imiter des formes antérieures. Ils l'ont fait de manière empirique, partielle et désordonnée. On peut le constater à l'envi. Ainsi, par exemple, une statuette en bronze (**fig. 6**) trouvée à Augst[76] reprend *grosso modo* le schéma de l'Athéna Rospigliosi, mais avec plusieurs points de divergence qui la rapprochent des statuettes de Lussy et Waldenburg. La plupart des éléments considérés plus haut sont présents, mais en ordre différent. On peut d'ailleurs se demander ce qu'aurait pu signifier, pour ces artisans, un type statuaire. Certes, ils avaient peut-être connaissance de certaines statues de culte. Mais concernant l'Athéna Rospigliosi, la question est délicate[77], même si cette statue célèbre, que l'on doit vraisemblablement à Timothéos, nom très fameux dans l'Antiquité, a exercé une grande influence sur les créations postérieures de la déesse Athéna drapée. De plus, il ne faut pas négliger pour autant l'impact des créations hellénistiques qui sont venues s'ajouter aux statues classiques célèbres en utilisant le même répertoire mais en modifiant les équilibres atteints précédemment. On l'a vu *supra* avec les statues de Cyrène et de Budapest (**fig. 5**). Au-delà du bel ordonnancement des types, variantes, copies et répliques, il convient donc de tenir compte d'une démarche plus spontanée, moins analytique et, peut-être, plus proche des préoccupations des créateurs dans les arts mineurs romains[78].

Jean-Robert GISLER.

76. Augst, Römermuseum 1979.2026. A. KAUFMANN-HEINIMANN, *Die römischen Bronzen der Schweiz* V. *Neufunde und Nachträge* (1994), p. 42, n° 40, pl. 35-36.

77. La réplique de l'Athéna Rospigliosi se trouvant au Museo Nuovo à Rome a été mise au jour en 1867 dans les jardins du cloître des Capucins, à la Via delle Sette Sale à Rome. Le fouilleur avait alors suggéré qu'il pourrait s'agir de la statue de culte du temple de Minerva Medica, compte tenu de la proximité de la trouvaille avec ce sanctuaire. Cette proposition n'a pas été suivie. G. GATTI, *BCAR* 15 (1887), p. 169-170; W. SCHÜRMANN, *Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder* (1985), p. 11.

78. Sur les copies romaines, voir entre autres B. S. RIDGWAY, *Roman Copies of Greek Statues* (1984); M. MARTIN, « Copying in Roman Sculpture : The Replica Series », *in* E. D'AMBRA (éd.), *Roman Art in Context* (1993), p. 161-188.

Fig. 1. — Statuette en bronze. Fribourg, Mus. d'art et d'histoire 4513 (phot. Mus., P. Bosshard).

Fig. 2. — Statue en marbre. Berlin, Staatl. Mus. SK 73 (phot. Mus. SK 4909).

Fig. 3. — Statuette en bronze. Liestal, Kantonsmus. Baselland 06.120 (phot. Mus. T 68/4033-4036).

Fig. 4. — Ciste en bronze. Rome, Villa Giulia 24787 (phot. DAI Rome 69.888).

Fig. 5. — Statue en marbre. Budapest, Mus. des Beaux-Arts 4755 (phot. Mus. A.27 602).

Fig. 6. — Statuette en bronze. Augst, Römermus. 1979.2026 (phot. Mus. Q 1192, J. Zbinden).

LES TEMPLES DANS LES VILLES ET LES SANCTUAIRES THRACES SUR LEUR TERRITOIRE DANS LA PROVINCE DE THRACE

La province de Thrace, constituée en l'an 45 comme domaine sénatorial, occupe la zone au Sud du Balkan. Dès la plus haute antiquité elle a été rattachée par les vallées de l'Arda, de la Toundja et de la Maritza à la culture de l'Asie Mineure et dqe l'Orient en général, tandis que les vallées de la Strouma et de la Mesta la mettaient en contact direct avec la Grèce du Nord. Il s'agit de cette partie de la Thrace qui a développé une culture bien marquée pendant l'époque hellénistique et dont l'élément dominant (surtout dans le domaine spirituel) est toujours l'élément thrace. Ces liens se sont conservés sans interruption et ont mis cette région dans la situation spécifique de province orientale de l'Empire. Cela facilite le développement de sa culture spirituelle et, avant tout, la conservation et la suprématie des conceptions et des croyances religieuses locales dans toute la vie culturelle de la province. Cela lui donne aussi la force de contrarier une romanisation possible, très peu sensible ici et toujours subordonnée aux éléments locaux. Certaines grandes villes de Thrace (Serdica, Pautalia, Philippopolis, etc.) restent des centres importants même pendant l'époque romaine – les marques de romanisation y sont superficielles. L'aristocratie thrace dans ces centres participe à la vie administrative et économique. D'autres villes, comme Béroé, perdent leur rang de centres administratifs et culturels, d'autres encore, comme Kabylé, sont transformées en camps pour les forces auxiliaires. De nouvelles villes sont aussi créées, comme Deultum, Germania, Augusta Trajana, qui ont déjà une importance tant militaire qu'administrative. En même temps ces centres ont une existence relativement indépendante au point de vue de la religion et de l'organisation de la vie religieuse. La religion locale thrace se concentre dans les anciens sanctuaires situés hors des villes, qui conservent et voient même augmenter leur importance.

Le développement et l'organisation des pratiques religieuses dans les grandes villes pendant l'époque romaine ont à nos yeux un intérêt capital : nous y voyons des particularités qui mettent surtout en avant l'élément thrace local. Certaines données littéraires permettent de constater la pénétration de l'influence thrace locale dans les colonies du littoral de la mer Égée. Déjà Pindare nous apprend l'existence d'un culte

d'Apollon Δήραινος (Δηρηνός)[1], évidemment un culte syncrétique, imposé ici par les peuplades thraces des alentours, les Dérones[2]. Il est regrettable que nos connaissances sur l'époque de la présence romaine dans les villes-colonies en question soient très pauvres. C'est le cas pour le premier centre de la province, Amphipolis.

Par ailleurs, nous possédons de nombreuses données concernant les habitats de la Bulgarie actuelle. Pour nous les plus intéressantes concernent la vie religieuse et son développement à Philippopolis (l'actuelle Plovdiv). Cette ville a déjà une certaine extension à une époque beaucoup plus ancienne, comme en témoignent les découvertes archéologiques. Dès avant la colonisation de Philippe II elle a le statut de ville et s'est alors seulement trouvée renforcée. Elle a reçu son nom en tant que centre important de la Thrace. Après l'annexion de la province par l'Empire romain son importance ne cesse d'augmenter. À l'apparition du koinon thrace, Philippopolis devient sa métropole et cela lui donne un statut privilégié. Un abondant matériel épigraphique nous informe sur l'organisation de la vie religieuse dominante ici. Avant tout, le culte fondamental est celui d'Apollon, qui est lié très tôt à la divinité thrace Κενδρισος (**fig. 1**)[3]. Son temple, bâti sur la Colline Bunardjika, est bien attesté par les monnaies frappées sous Caracalla, sur lesquelles nous le voyons figuré. Sur l'un des côtés du temple d'Apollon est représentée la statue du dieu, tandis que sur l'autre on voit, monté sur un piédestal, le Cavalier thrace. Cela nous montre assez clairement la présence d'un culte syncrétique du dieu et du Cavalier thrace. Sur les monnaies de Caracalla on voit bien que cet Apollon a été proclamé protecteur et divinité principale de la ville. C'est probablement à l'époque de cet empereur, qui visita la ville en 214, que les jeux déjà institués par Commode, les Πύθια, ont changé de nom pour devenir les Ἀλεξάνδρια, reflétant sans doute le désir de Caracalla d'imiter Alexandre le Grand. Enfin sous Élagabal les mêmes jeux sont devenus les Κενδρίσεια[4]. Il s'agit évidemment d'un geste fait par la population pour mettre le nouveau souverain sous la protection de son dieu local, honoré comme protecteur et divinité principale. Son prêtre est l'ἀρχιερεύς de la ville. D'autre part, il s'agit d'une reconnaissance de la divinité locale par les institutions romaines. L'empereur complète ce geste en proclamant la ville νεωκόρος : cela accrédite ses droits spéciaux d'accomplir le culte impérial. Tenant compte du fait que le principal temple de la ville est celui d'Apollon Κενδρισος, nous pourrions accepter l'idée qu'y était également établi le culte impérial, selon la pratique courante dans les provinces orientales où l'ἀρχιερεύς est en même temps le prêtre d'Apollon Κενδρισος.

Néanmoins, Zeus et Héra ont aussi dans la ville un culte particulier, qui n'a pas de lien avec la Triade Capitoline[5]; sa diffusion est malgré tout limitée. Malheureusement, nous manquons de renseignements sur les autres temples de la ville, qui ont sûrement existé.

1. Pind. *Péans* II, frg. 52b Maehler.

2. Zl. Gočeva, « The Cities of Thrace before the Campaigns of Philip II », *Terra Antiqua Balcanica* (1990), p. 42-48.

3. Zl. Gočeva, « La vie religieuse à Philippopolis à l'époque romaine », *Thracia* 8 (1988), p. 50-57.

4. Т. Герасимов (T. Gerasimov), "Бележки върху Питийските, Александрийските и Кендрисийските игри във Филипопол" (« Les Alexandria, Pythia et Kendreisia à Philippopolis »), *in Studia in hon. acad. D. Decev* (1958), p. 65-68.

5. Л. Ботушарова (L. Botusarova), "Тракийско светилище при с. Дюлево, Панагюрско" (« Le sanctuaire thrace près de Dulevo »), *Annuaire de la Bibl. et du Mus. de Plovdiv* 1 (1948), p. 61-74.

La situation est différente sur le territoire de Philippopolis. Là le culte le plus répandu est celui du Cavalier thrace. Dans toute la région qui entoure la ville on a découvert un important matériel votif qui nous permet de localiser des dizaines de sanctuaires de caractère local. Cependant la plupart de ces monuments, qui sont pourvus d'une iconographie commune, sont anépigraphes : ils peuvent être mis en relation avec la vénération de la divinité par la population indigène, qui n'avait pas besoin d'inscription pour éclairer sa nature, ni de détails pour sa représentation. Les fonctions générales de la divinité sont très complexes – une divinité qui protège et seconde en tout, avec des aspects et des attributions très diversifiés. C'est sous cette apparence qu'elle a été vénérée dans la ville par toute la population. Plus de 50 plaques votives et des fragments de représentations de cette divinité anonyme ont été découverts à cet endroit. Plus intéressants pour nous sont quelques sanctuaires plus importants situés sur le territoire de Philippopolis, où le Héros est lié habituellement aussi à Apollon. Un sanctuaire de ce type se trouve près du village de Trud. Ici la divinité porte la dénomination locale de Ζγουλαμηνος[6].

Dans ce sanctuaire, Apollon est représenté sous son aspect grec par deux monuments seulement (**fig. 2**). L'abondant matériel épigraphique nous donne une idée des différents schémas iconographiques du Héros, complétés par des dédicaces en provenance de toutes les couches de la population (**fig. 3**). Les noms proprement thraces prédominent à côté des noms grecs et romains, mais par leur caractère spécifique ils nous montrent une hellénisation et une romanisation superficielles. Un autre sanctuaire assez important dans les environs, mais un peu plus loin de Philippopolis, est situé près de Batkoun[7]. Ici le culte local du Héros est lié à celui d'Asclépios et Hygie. Les monuments qui montrent ces divinités figurées conformément à l'iconographie gréco-romaine sont très nombreux (**fig. 4**), mais la manière dont sont faites les dédicaces (à prédominance thrace et parfois grecque et romaine), avec des traces de romanisation à peine sensible, nous rappelle la fondation proprement thrace du sanctuaire. Il est apparu comme un sanctuaire thrace dans cette localité où le culte d'Asclépios a pénétré sous un aspect de dieu-protecteur, investi de fonctions encore plus générales qui le font se rapprocher du dieu thrace, le Héros. Cela est également confirmé par l'épithète Ζυμεδρηνος, qui désigne la divinité syncrétiste qui la porte (**fig. 5**). Dans la région de Philippopolis on a découvert un autre sanctuaire de Zeus et Héra, mais ici ils sont vénérés en même temps que les Trois Nymphes (**fig. 6**). Ainsi leur culte grec a pris une consonance un peu différente[8]. Dans certains lieux de la région Héra a été adorée seule, ce qui nous permet de voir qu'elle a été acceptée par la population locale comme la Mère-protectrice, correspondant à l'idée qu'on se faisait du culte d'une déesse protectrice. Jusqu'à la fin de l'Antiquité elle reste anonyme. La même déesse est parfois figurée sur les plaques consacrées au Cavalier thrace, principalement dans la Thrace du Nord et du Nord-Ouest. De même, dans cette région a été découvert le plus grand sanctuaire des Trois Nymphes, qui a fourni un abondant matériel pour la compréhension de cette croyance chez les Thraces (**fig. 7**);

6. Л. Ботушарова (L. Botusarova), "Оброчни релефи на Аполон от Тракия" (« Reliefs votifs d'Apollon de la Thrace »), *Annuaire du Mus. de Plodiv* (1954), p. 145-153 ; "Култът на Аполон ΖΓΟΥΛΑΜΗΝΟΣ" (« Le culte d'Apollon ΖΓΟΥΛΑΜΗΝΟΣ »), *ИМЮ-ИБ (Bull. des mus. de la Bulgarie)* SE, 5 (1979), p. 145-153.

7. D. Zontschev, *Le sanctuaire thrace près du village de Batkoun* (1941).

8. Л. Ботушарова (L. Botusarova), "Принос към религията на траките" (« Contribution à la religion des Thraces »), *ГМПО (Ann. des Mus. du départ. de Plovdiv)* 1 (1954), p. 203-216.

une tradition plus ancienne dans ce sens est fort possible. Les fouilles effectuées récemment à cet endroit confirment l'hypothèse de l'existence de ce sanctuaire dès l'époque préromaine[9]. Toute une série de documents, réunissant de nombreuses données et mettant sur le même plan le culte de Bendis et l'image de cette déesse sur le relief de Copenhague parlent en faveur de liens entre les Nymphes et les conceptions religieuses thraces.

Telle est la situation dans la deuxième ville du koinon thrace – Augusta Trajana (aujourd'hui Stara-zagora). Son épanouissement au temps des Sévères est confirmé du point de vue archéologique et épigraphique. Dans cette ville le culte fondamental est celui d'Apollon. Dans la cité même il est vénéré sous son aspect purement grec. Nous n'avons aucun indice sur l'emplacement de son temple, ni sur ses liens avec la religion thrace. Ici, néanmoins, le culte officiel de l'Empereur a été marqué par des jeux de gladiateurs, comme l'atteste le matériel épigraphique portant la mention de l'ἀρχιερεὺς δι' ὅπλον[10]. L'organisation de la vie religieuse dans la cité suit le modèle grec. Sensiblement différente est la situation sur le territoire de la ville. Ici, dans cette région de la Thrace du Sud-Est, nous connaissons de nombreux sanctuaires du Cavalier thrace. Le plus proche de la ville est le sanctuaire du Héros dans la Petite Véréa où la divinité porte le nom de Ζγεδηνος[11]. Dans les sanctuaires les plus importants on voit son culte syncrétisé avec celui d'Apollon. C'est ce que montrent les trouvailles faites près de Kirilmétodiévo, Kran (**fig. 8**), Viden, etc. Partout, néanmoins, le dieu porte une épithète locale[12]. Celle-ci caractérise une croyance thrace, et révèle donc un lieu de culte plus ancien. Plus tard on voit pénétrer le culte d'Apollon, qui assume désormais les fonctions de protecteur suprême. Habituellement il porte les dénominations de θεός et κύριος, parfois complétées par l'épithète ἐπήκοος, « celui qui prête l'oreille aux prières ». Tous ces sanctuaires sont en plein air, sans construction déterminée, à la manière thrace. Généralement le matériel votif indique une population purement thrace. La présence de noms grecs (habituellement théophoriques) ou romains est le plus souvent liée à la dénomination impériale, ce qui est l'indice d'une romanisation (ou d'une hellénisation) assez superficielle de la population indigène. Celle-ci se rend sur les lieux sacrés de ses ancêtres afin de sacrifier à sa divinité, appelée parfois γενέος. Quelquefois les dédicaces sont faites par des habitants des villes qui ont une certaine fonction comme βουλευτής, ce qui explique leur romanisation récente, ainsi que leur service militaire. À l'Est – sur le littoral du Pont Euxin – le nombre de sanctuaires du Héros ne diminue pas et ils sont parfois groupés à plusieurs en un même lieu. Près du village de Lozen (sur le territoire d'Hadrianopolis) un grand sanctuaire du Héros a été découvert, lié également à Apollon (**fig. 9**). Non seulement le matériel votif et épigraphique de ce sanctuaire nous révèle son importance, mais il nous permet aussi de supposer que c'est à cet endroit que le culte d'Apollon a pénétré le plus tôt[13]. Sur certains monuments l'iconographie ne le présente pas comme cavalier, mais le nom de la divinité locale Γειχεαηνος lui a été attribué.

9. Zl. Gočeva, « Die Ausgrabungen des thrakischen Nymphenheiligtums bei dem Dorf Ognjanovo, Bez. Pazardzik », *in Modus in Rebus, Gedenkschrift f. W. Schindler* (1995), p. 135-137.

10. Zl. Gočeva, « Der Religionsleben in Augusta Traiana », *Gedenkschrift f. E. Schönert-Geiss* (sous presse).

11. G. Mihailov, *IGBulg.* III, 2 (1964), n° 1964.

12. *Ibid.*, n^{os} 1653-1662.

13. Зл. Гочева (Zl. Gočeva), "Светилището на Тракийския конник при с. Лозен, Хасковски окръг и някои въпрос на синкретизма в тракийската религия" (« Le sanctuaire du Cavalier thrace près du village de Lozen, Dép. Haskovo, et les problèmes de syncrétisme dans la religion thrace »), *Terra Antica Balcanica 2* (1986), p. 160-169.

La situation de Kabylé est plus spécifique. Surgie plus récemment, Kabylé joue un très grand rôle comme l'un des centres importants du Royaume des Odrysses à l'époque hellénistique tardive. C'est ainsi qu'elle nous apparaît, avec son agora et probablement avec le même urbanisme que Seutopolis. Malheureusement, les strates les plus anciennes de cet habitat n'ont pas encore été découvertes. À l'époque hellénistique les cultes caractéristiques d'Apollon, d'Héraclès et d'Artémis trouvent ici leur place[14]. Ils sont attestés non seulement par l'inscription de Seutopolis, que nous connaissons déjà, mais également par les monnaies frappées par la cité. À l'époque romaine l'importance de Kabylé diminue au point de vue administratif, comme c'est d'ailleurs le cas pour de nombreuses villes. Elle se transforme en camp militaire. Au début du IIe siècle des troupes auxiliaires y sont logées. Malgré cette transformation sa romanisation est limitée. Il est vrai qu'ici la langue latine se fait plus notoire. Le culte impérial, établi bien souvent dans les camps militaires, est pratiqué aussi dans la ville. Néanmoins, d'après toutes les données dont nous disposons, le culte d'Apollon reste fondamental et il est possible que le principal temple soit celui d'Apollon. Probablement un peu plus tard on voit apparaître aussi le culte du Cavalier thrace, indice de l'influence thrace locale dans l'hinterland. Nous ne savons pas comment a été construit ce temple, car il nous manque des données. Une inscription nous apprend qu'il y a eu là un temple d'Asclépios et d'Hygie, qu'évoquent aussi des matériaux épigraphiques – présentant des éléments de romanisation et d'hellénisation. Cependant dans tout cet hinterland le culte du Héros occupe une place prépondérante, avec de nombreux lieux de culte et des sanctuaires, indépendants ou liés à Apollon. En général, grâce aux traditions de l'époque hellénistique, ainsi qu'à sa situation – au cœur même de la province (avant tout dans le koïnon thrace) – la ville conserve de nombreux éléments de sa propre culture et de sa religion, malgré le degré de romanisation imposé par son statut de camp militaire.

On constate la même chose dans les villes de la partie occidentale de la province. Serdica (aujourd'hui Sofia) a existé comme habitat thrace dès les temps préromains : c'est la ville principale des Serdes. Pendant la domination romaine et grâce à sa position favorable, Serdica connaît un épanouissement certain vers la fin du IIe et le début du IIIe siècle. D'après les représentations monétaires il est clair qu'il y avait plusieurs temples dans la ville. Cela est confirmé par le matériel épigraphique. La divinité primordiale, protectrice de la ville, dont le prêtre est l'ἀρχιερεύς, est Asclépios. Son culte est lié aux eaux curatives de Serdica. Apollon a probablement des liens avec lui. Il est difficile d'affirmer s'il avait son propre temple. Mais d'après l'iconographie monétaire il est clair qu'il s'agit d'un culte gréco-romain, lié aux fonctions curatives d'Asclépios. À part cela, il existe aussi un culte officiel de Zeus et Héra, mais sa place n'est pas fondamentale et il n'a aucun rapport avec la Triade Capitoline. Il n'est pas certain qu'il soit lié au culte impérial. Néanmoins, ce rôle a été assumé par le culte d'Asclépios. Sur le territoire de Serdica nous connaissons également quelques sanctuaires du Cavalier thrace, qui ont un caractère purement thrace. L'un d'eux, qui est le plus proche de Serdica, se trouve à Pernik[15]. Ici le culte essentiel se rapporte à Asclépios, vénéré dans la région; il a

14. Зл. Гочева (Zl. Goceva), "Организация на религиозния живот в Кабиле" (« Organisation de la vie religieuse à Kabylé »), *in Settlement Life in Ancient Thrace* (1980), p. 15-38.

15. В. Любенова (V. Ljubenova), "Светилището при Перник" (« Le sanctuaire près de Pernik »), В. Герасимова (V. Gerasimova), "Надписите от светилището на Асклепий Келаиден" (« Les inscriptions du sanctuaire d'Asclépios Kelaidenos »), *Monumenta Thracica 2* (1980).

toutefois des traits un peu différents. Lié au Héros, il perd ses fonctions curatives et n'a plus de rapport avec une source. Mis en relation avec la divinité suprême des Thraces, il a des fonctions plus diversifiées. Bâti à proximité de la ville, le sanctuaire a probablement compris un petit édifice avec les caractéristiques d'un temple grec. Tout le matériel votif a cependant été disposé dans la cour, le long d'une clôture de niches. Ce caractère thrace est confirmé par l'épithète thrace Κειλαιδηνος portée par la divinité. On trouve là maints noms de dédicants, dont un bon nombre souligne une hellénisation ou une romanisation superficielles. Un peu plus loin, près de Slivnitza, on a découvert un autre sanctuaire du Héros, lié à Asclépios[16]. Le sanctuaire est situé dans un ravin bordé de rochers. On notera son organisation (avec des plaques dans les niches et un tout petit édifice, qui avait peut-être des fonctions économiques), qui nous confirme son caractère purement thrace. D'autres renseignements sur le culte nous sont apportés par les données épigraphiques – l'épithète du dieu, Λιμηνος, ainsi que les noms des dédicants. On soulignera que la plupart des monuments votifs sont anépigraphes. Les autres sanctuaires de la région sont plus petits et ont tous un caractère local.

Pautalia est probablement un habitat plus ancien, situé dans les parties les plus occidentales de la province. À Pautalia, de toute évidence, le culte d'Asclépios est bien attesté[17]. Ici aussi il est honoré comme divinité curative, mise en rapport avec une infirmerie et avec des bains d'eaux minérales. D'après les monnaies émises par la ville, un temple d'Asclépios s'y tenait et il est probable que ses prêtres étaient les plus importants. On pratiquait aussi le culte impérial. Un autre culte est également bien implanté, celui de Zeus et Héra, qui ont une place notoire dans la religion de la ville. Néanmoins, il est difficile de dire clairement quel est le temple principal et où précisément était accompli le culte impérial. Il est possible que les deux couples de dieux – Zeus et Héra d'une part et Asclépios et Hygie de l'autre – aient été célébrés dans un même temple par les mêmes prêtres, qui étaient aussi *archiéreus* de Pautalia. Pour le moment les données dont nous disposons ne nous permettent pas de conclure de façon catégorique.

Pour le territoire de Pautalia nous sommes très peu informés. Le culte du Cavalier thrace en est presque absent. Par contre, on y trouve un autre culte binaire – masculin et féminin – qui était probablement hérité d'une époque très éloignée. La religion des Thraces se manifeste en principe par ces deux cultes : l'un, solaire et masculin (on l'observe dans l'évolution de l'épigraphie et de l'iconographie du Cavalier thrace), et l'autre – une déesse qui est l'héritière de l'ancien culte méditerranéen de la Déesse-Mère – correspondant aux forces reproductrices de la nature. L'expression des traditions de ce culte est le sanctuaire de Zeus et Héra à Kopilovtzi[18], où les deux divinités sont vénérées sous une forme syncrétique sous le nom thrace local de Καριστορηνοι. Peut-être cette tendance se dissimule-t-elle aussi dans la pénétration du couple divin (Asclépios et Hygie) dans un grand nombre de lieux sacrés – Batkoun, Pernik, Slivnitza, etc. Une autre expression de la même tradition se manifeste probablement dans l'apparition du couple

16. Д. Ботева (D. Boteva), "Тракийското светилище на Асклепий Лименос край Сливница" (« Le sanctuaire d'Asclépios Liménos, près de Slivniza ») Сб. Ст., т. 71. СУ "Климент Охридски". Ист. ф-ет (« Recherches des Étudiants de l'Université de Sofia St. Clément d'Ohrid ») (1983), p. 23-37.

17. Zl. Gočeva, « Zu den politischen und religiösen : Einrichtungen in der Stadt Pautalia aufgrund der epigraphischen Denkmäler », *Index* 20 (1992), p. 45-49.

18. G. Kazarov, « Le sanctuaire de Zeus et Héra près du village de Kopilovzi, dép. Kustendil », *Bulletin de l'Association archéologique bulgare* 4 (1914), p. 80-110 (en bulgare).

de divinités syncrétisé avec le Héros à Glava Panéga et Liliace, Silvan, ainsi qu'avec Silvestris, en liaison aussi avec le Cavalier thrace et cette divinité féminine anonyme[19].

Nous ne nous arrêterons pas sur Nicopolis ad Istrum et Marcianopolis, dont la situation (ainsi que le développement) est différente en raison de leur annexion à la province de Mésie Inférieure.

D'après les documents dont il a été question, on pourrait tirer la conclusion que pendant toute l'époque romaine la Thrace conserve un grand nombre de ses éléments locaux dans l'organisation de sa vie religieuse. Même dans les grands centres urbains où les éléments d'hellénisation et de romanisation sont plus sensibles, les conceptions thraces sont toujours fondamentales. Il faut chercher plutôt certaines influences dans l'aspect extérieur des cultes pratiqués, par exemple la construction des temples et l'adoption de certains éléments qui se sont imposés à cause de l'appartenance de ces villes à l'Empire romain. Même alors les traditions locales religieuses restent très fortes et la population leur est toujours fidèle. Ce qu'on accepte réellement est en accord avec les idées locales. Dans la religion officielle nous voyons s'imposer l'élément romain, qui n'a pas réussi à supplanter les pratiques religieuses locales et a été obligé de s'accorder avec elles. Quant à l'hinterland de ces villes, les pratiques s'y sont conservées complètement. Dans les sanctuaires le culte s'est enrichi par la pénétration de certaines croyances venues de l'extérieur. Il s'agit habituellement de divinités comme Asclépios, mais surtout Apollon, qui sont acceptées dans leurs fonctions de dieux protecteurs et secourables dans les situations périlleuses. Ces divinités ont trouvé un terrain favorable pour s'allier à la divinité locale, le Cavalier thrace. En réalité nous sommes devant les mêmes centres cultuels, dont le rituel a été conservé, malgré une impression superficielle d'hellénisation et de romanisation.

Zlatozara Gočeva.

19. Zl. Gočeva, « Le culte de Silvan dans la province de Moesia Inferior », *in Religio Deorum, Coll. intern. d'Épigraphie, Culto y sociedad en Occidente*, Barcelona (1993), p. 251-260.

Fig. 1. — Plaque votive : Apollon (Philippopolis).

Fig. 2. — Plaque votive : Apollon (sanctuaire près de Trud, région de Plovdiv).

Fig. 3. — Plaque votive : Cavalier thrace-Apollon (sanctuaire près de Trud).

Fig. 4. — Plaque votive : Asclépios (sanctuaire de Batkun, région de Plovdiv).

Fig. 5. — Plaque votive : Cavalier thrace-Asclépios (sanctuaire de Batkun).

Fig. 6. — Plaque votive : Zeus, Héra, les trois Nymphes (sanctuaire près de Dulevo, région de Plovdiv).

Fig. 7. — Plaque votive : les trois Nymphes (sanctuaire de Ognjanovo).

Fig. 8. — Plaque votive : Cavalier thrace-Apollon (sanctuaire de Kran, région de Stara Zagora).

Fig. 9. — Plaque votive : Cavalier thrace-Apollon (sanctuaire de Lozen, région de Haskovo).

DE LA MÈRE DES DIEUX À CYBÈLE ET ARTÉMIS : LES AMBIGUÏTÉS DE L'ICONOGRAPHIE GRECQUE ARCHAÏQUE

Il y a un quart de siècle je faisais grâce à Pierre Devambez la connaissance de Lilly Kahil qui, après avoir dirigé ma thèse de troisième cycle, allait devenir pendant onze ans mon directeur au sein de l'équipe parisienne du *LIMC* : c'est à elle que je dois, depuis mes débuts dans la recherche, un intérêt pour l'iconographie mythologique qu'elle a fait partager à tant de collègues à travers le monde. En témoignage d'admiration et d'amitié, je suis heureux de lui présenter ici quelques réflexions sur le thème de la déesse au lion, qui lui est familier à cause de ses recherches sur Artémis[1]. Je partirai d'un texte trop peu commenté sur la statue de la Mère des dieux à Cyzique, dont j'ai découvert l'intérêt grâce au récent livre de Ph. Borgeaud[2].

Voici le passage en question de l'*Histoire Nouvelle* de Zosime (II 31,2-3), dans la traduction de F. Paschoud *(CUF)* :

« Comme il y avait à Byzance un très grand forum entouré de quatre portiques, c'est vers l'extrémité de l'un de ces portiques, auquel on monte par un nombre assez élevé de degrés, qu'il [Constantin] construisit deux temples où il plaça des statues; dans l'un d'eux, il s'agissait de Rhéa, la mère des dieux, celle précisément qu'avaient dressée les compagnons de navigation de Jason sur le mont Dindymon, qui domine la ville de Cyzique; on dit que dans son indifférence envers la divinité, il mutila aussi cette statue en enlevant les lions qui la flanquaient et en modifiant la position des mains. Alors qu'auparavant, elle semblait en effet retenir les lions, elle a maintenant été transformée dans l'aspect d'une orante, les yeux dirigés vers la ville et l'entourant de sa sollicitude ».

1. Plusieurs études fondamentales pour le sujet traité seront citées en abrégé :
Kahil 1984 : L. Kahil, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Artemis ».
Naumann 1983 : F. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst* (1983).
Simon 1997 : E. Simon, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Kybele ».
Vermaseren 1978 : M. J. Vermaseren, *Corpus Cultus Cybelae Attidisque IV. Italia-aliae provinciae* (1978).
Vermaseren 1982 : M. J. Vermaseren, *Corpus Cultus Cybelae Attidisque II. Graecia atque insulae* (1982).
Vermaseren 1987 : M. J. Vermaseren, *Corpus Cultus Cybelae Attidisque I. Asia Minor* (1987).

2. *La Mère des dieux, de Cybèle à la Vierge Marie* (1996), p. 182-183.

Bien qu'il ait été évoqué dans des études sur Cyzique[3], sur la Mère des dieux/Cybèle[4] et dans le *LIMC* lui-même[5], ce texte n'a, semble-t-il, pas fait l'objet de commentaires sur l'aspect primitif de la statue depuis un article de W. Amelung publié il y a un siècle[6]. Il mérite cependant d'être considéré attentivement quand on s'intéresse à la difficile question de l'identification des nombreuses *potniai thérôn* figurées dans l'art grec archaïque, ou au problème non moins complexe de l'iconographie pré-classique de Cybèle comparée à celle de la Mère des dieux, d'Artémis ou d'autres « Grandes Déesses ».

Malgré les incertitudes sur la date réelle de l'œuvre, la description de Zosime est en effet suffisamment précise pour que l'on reconnaisse dans l'aspect primitif de la statue transportée à Constantinople le schéma de la femme tenant un fauve dans chaque main, par la patte ou (plus rarement) la crinière, l'oreille ou la queue : le fait que le chroniqueur ne mentionne pas d'ailes, le plus souvent présentes sur les représentations archaïques, ne suffit à mettre en doute l'identification. Ce type iconographique, désigné à l'époque moderne comme celui de la *potnia thérôn* (« maîtresse des animaux sauvages »), a fait l'objet de plusieurs études auxquelles je renvoie, en particulier pour le catalogue des documents[7]. Je n'insisterai pas, d'autre part, sur l'importance du culte de la Mère des dieux à Cyzique et dans sa région[8], ni sur le texte d'Apollonios de Rhodes (*Argonautiques* I 1117-1130) qui raconte la création par les Argonautes du sanctuaire de la déesse et la fabrication, dans un cep de vigne, de la statue de culte censée avoir été, beaucoup plus tard, transportée à Constantinople[9].

L'intérêt premier du passage de Zosime est de donner un nom plus précis que celui de *potnia* à une figure qui, sur les documents grecs actuellement connus, reste toujours anonyme, le seul exemple comparable à celui de Cyzique étant, au témoignage de Pausanias (V 19,5), l'Artémis ailée, maîtrisant un lion et une panthère, figurée sur le coffre de Kypsélos à Olympie. Il permet aussi, je crois, de mieux comprendre le passage d'Hérodote (IV 76), dans lequel l'historien évoque la participation d'Anacharsis aux fêtes de la Grande Mère qui se déroulent de nuit à Cyzique, fêtes qu'il reproduit dans son pays, « tenant un tambourin et portant attaché sur lui les images sacrées ». Comme l'a vu K. Reber[10], cette mention du port des insignes de la déesse constitue le plus ancien

3. Ainsi F. W. Hasluck. *Cyzicus* (1910), p. 215-216.

4. E. Schwertheim, « Denkmäler zur Meterverehrung in Bithynien und Mysien », *in Festschrift Dörner* II (1978), p. 831-832; Vermaseren 1987, p. 96, n° 292; Ph. Borgeaud, cité plus haut (n. 2).

5. Simon 1997, p. 744 (mais ce n'est pas une statue de « Cybèle » qui est mentionnée par Zosime).

6. « Kybele-orans », *MDAI(R)* 14 (1899), p. 8-12.

7. G. Radet, *Cybébé. Étude sur les transformations plastiques d'un type divin* (1909); Chr. Christou, *Potnia Theron. Eine Untersuchung über Ursprung, Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt einer Gottheit* (1968), p. 78-101 et 218-223 (53 numéros de catalogue); P. Müller, *Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst* (1978), p. 138-144 et 203-207; R. Laffineur, *L'orfèvrerie rhodienne orientalisante* (1978), p. 33-45 (à propos des plaquettes en or de Camiros); N. Icard-Gianolio, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Potnia », p. 1021-1027; pour le monde étrusque, H. D. Andersen, *HambBeitrA* 19-20 (1992-1993), p. 73-113.

8. Hasluck, *op. cit.*, (n. 3), p. 214-222; Schwertheim, *loc. cit.* (n. 3), p. 809-824; Vermaseren 1987, p. 91-96.

9. Un passage de Pausanias (VIII 46,4) évoque l'enlèvement par les gens de Cyzique d'une statue chryséléphantine de la Mère du Dindymon qui appartenait aux Proconnésiens : si l'on s'en tient aux textes, les deux œuvres étaient différentes. Je ne pense pas que l'on puisse utiliser comme document concernant la statue de Cyzique l'intaille mentionnée dans le *LIMC* II (1984), *s.v.* « Argos III », n° 18* (R. Blatter).

10. *AK* 26 (1983), p. 82.

témoignage sur une pratique rituelle bien attestée aux époques hellénistique et impériale, mais personne, à ma connaissance, n'a rapproché ces *agalmata* portés par les prêtres métrôaques des plaquettes rhodiennes orientalisantes en or, faites pour être suspendues côte à côte sur la poitrine, entre les épaules[11] : l'iconographie de ces objets se rapportant essentiellement à une Grande Déesse ou une Grande Mère, avec comme thème le plus fréquent celui de la divinité maîtrisant deux fauves (**fig. 1**), le rapprochement avec la statue de culte de Cyzique paraît indiquer qu'une partie au moins des insignes portés par les prêtres de la Mère à Cyzique la représentait aussi sous la forme d'une *potnia thérôn*.

Pour le reste, le schéma iconographique de la maîtresse des fauves qui, comme on l'a souvent dit, trouve son origine dans le monde proche-oriental du II^e^ millénaire et connaît une réélaboration en Syrie-Phénicie et à Chypre aux VIII^e^-VII^e^ siècles[12], s'applique indifféremment aux diverses Grandes Déesses du monde méditerranéen oriental, l'Astarté phénicienne, l'Aphrodite chypriote, la Mère des dieux (Rhéa ou Gé) et l'Artémis grecques, et même une divinité majeure du monde scythe[13]; il concerne aussi parfois la Grande Déesse phrygienne, dès le VII^e^ s. sur un frontal en ivoire de Gordion[14], un peu plus tard et sous une forme différente (la déesse, aptère, ne tient pas les fauves) sur le monument rupestre d'Aslankaya[15], enfin vers la fin de l'époque archaïque, près de Dorylaion, sur une stèle funéraire bien connue qui montre la déesse coiffée d'une couronne cylindrique, tenant d'une main un petit lion, de l'autre un oiseau (**fig. 2**)[16]; les représentations phrygiennes les plus caractéristiques présentent cependant la déesse debout, coiffée d'une haute tiare, tenant un oiseau de proie, un vase[17] ou une grenade, comme sur le célèbre groupe en ronde bosse de Bogazköy, où elle est entourée de deux petits musiciens[18]. En Lydie, la *potnia thérôn* grecque est attestée sur un relief en terre cuite de Sardes[19] qui peut aussi bien figurer Artémis que Cybèle, les deux grandes déesses locales, tandis que sur la côte ionienne elle apparaît à la fin de l'époque archaïque sur le fronton d'une stèle-naïskos (probablement funéraire) de Milet, la métropole de Cyzique[20], et sur un sarcophage de Clazomènes[21] : le nom de la Mère des dieux, assimilée à Rhéa, Gé

11. LAFFINEUR, *op. cit.* (n. 7), p. 78-83.

12. Tout cela a été bien résumé par E. LAGARCE, « Le rôle d'Ugarit dans l'élaboration du répertoire iconographique syro-phénicien du premier millénaire avant J.-C. », *Atti del I. Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici* II (1983), p. 554-555, pl. 99-102. Notons qu'en Crète la *potnia* tenant des oiseaux est attestée dès le IX^e^ s., sur une urne-pithos de Cnossos : J. N. COLDSTREAM, H. W. CATLING (éds), *Knossos, the North Cemetery: Early Greek Tombs* (1996), T. 107, 114; J. N. COLDSTREAM, « Minos Redivivus: Some Nostalgic Knossians of the Ninth Century B.C. », *PAA* 71 (1996), p. 250-253, fig. 7.

13. Sur le célèbre miroir de Kélermès, souvent reproduit : voir par exemple V. SCHILTZ, *Les Scythes et les nomades des steppes* (1994), p. 111 et 116, avec la fig. 82 (coul.).

14. Déesse nue ailée maîtrisant deux sphinx barbus au lieu de lions : R. S. YOUNG, *AJA* 66 (1962), pl. 46; LAGARCE, *loc. cit.* (n. 12), pl. 100,2.

15. NAUMANN 1983, p. 293, n° 11, pl. 4,2-3 (avec bibliogr.); SIMON 1997, n° 11.

16. G. RADET, H. OUVRÉ, *BCH* 18 (1894), p. 129-136, pl. 4b; NAUMANN 1983, p. 106-110 et 297, n° 31, pl. 12,1 (avec bibliogr.); KAHIL 1984, n° 53* (Potnia, Cybèle ou Artémis).

17. NAUMANN 1983, p. 294-295, n^os^ 18-19, pl. 5,2-3.

18. NAUMANN 1983, p. 71-84 et 295, n° 23 (avec bibliogr.), pl. 7,1; SIMON 1997, n° 12*, pour qui l'objet tenu dans l'autre main pourrait être un miroir, comme sur certains reliefs néo-hittites.

19. S. MOLLARD-BESQUES, *Musée du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite* I (1954), p. 53-54, n° B 344, pl. 37; NAUMANN 1983, p. 297, n° 32; KAHIL 1984, n° 37*.

20. NAUMANN 1983, p. 298, n° 37, pl. 12,4 (Cybèle); SIMON 1997, n° 15*. Les deux auteurs interprètent comme Cybèle la femme dans l'attitude d'une koré debout dans le naïskos.

21. R. M. COOK, *Clazomenian Sarcophagi* (1981), p. 24, n° 8, pl. 23.

ou Déméter, est sans doute celui qui convient le mieux à ces personnages, et je me demande s'il ne faut pas interpréter dans le même sens, plutôt que comme Artémis, les deux *potniai* peintes sur les anses du Vase François (**fig. 3**)[22], au-dessus du transport du corps d'Achille par Ajax, c'est-à-dire en rapport direct avec un sujet *funéraire*. Il n'y a en tout cas guère de raison de donner le nom de Cybèle à ces divinités du répertoire grec archaïque et, sur ce point, tout le monde est à peu près d'accord[23].

Qu'en est-il pour d'autres représentations de déesses au lion ? Etant donné la complexité du problème, il n'est pas inutile de rappeler les témoignages non iconographiques (les seuls qui soient assurés !) sur la présence de Cybèle dans le monde grec préhellénistique.

La documentation épigraphique se réduit à un graffito portant le nom Kybélè, au génitif, sur un tesson de Locres daté vers la fin du VII^e^ ou le début du VI^e^ siècle[24], qui reste tout à fait isolé. La première mention littéraire, et la seule pour l'époque archaïque, se trouve chez Hipponax, cité par Hésychius[25] : le texte est cependant incertain, puisque les manuscrits portent *kai dioskouros Kybèkè kai Threïkiè Bendis*, corrigé par Bergk en *kai Dios kourè Kybèbè...*, modification qui, en tout état de cause, empêche de considérer Cybèle, fille de Zeus, comme une forme de la Mère des dieux ; Masson rappelle à juste titre le passage dans lequel Charon de Lampsaque, sans doute contemporain d'Hérodote, dit qu'Aphrodite est appelée Kybèbè par les Phrygiens et les Lydiens (*FGrH* 262,5)[26]. Le texte le plus connu est celui dans lequel Hérodote (V 102) évoque l'attaque de Sardes, en 499, par les Athéniens et les Érétriens qui détruisent par le feu « un sanctuaire d'une divinité locale, Kybèbè », déesse visiblement peu connue d'auditeurs nécessairement choqués que la destruction de l'Acropole soit ensuite présentée par les Perses comme une vengeance « équitable ». Pindare est le premier qui utilise la forme Kybélè (*frg.* 80 Maehler), dans un texte très mutilé qui paraît évoquer Cybèle comme Souveraine et comme Mère : *[desp]oin[an] Kybé[lan] mat[era]* ; cependant, seul le nom de la Mère des dieux (et de Pan) figure dans le passage des *Pythiques* (III 137-139) et le commentaire du scholiaste qui concernent le sanctuaire fondé par le poète. Dans la littérature attique Cybèle n'apparaît qu'à la fin du V^e^ s., dans un vers des *Oiseaux* d'Aristophane (877), qui l'associe sous le nom de « Grande Autruche » au dieu thraco-phrygien Sabazios, comme sur un cratère à figures rouges attique attribué au groupe de Polygnotos (vers

22. Elles comptent parmi les rares personnages qui, sur le vase, ne sont pas désignés par une inscription, ce qui s'explique certainement mieux pour une image de la Mère des dieux que pour Artémis.

23. Vermaseren n'intègre dans ses catalogues aucune *potnia thérôn* archaïque et le chapitre « Kybele als Potnia theron » de Naumann 1983, p. 101-110, concerne presque uniquement les documents de Dorylaion et Sardes déjà cités, plus une intaille de Sardes ; elle semble toutefois admettre (p. 114) que la *potnia* du naïskos de Milet (voire d'autres en Asie Mineure...) pourrait figurer Cybèle. Bien qu'elle évoque la possibilité que ce schéma iconographique soit appliqué à Cybèle plutôt qu'à Artémis, E. Simon ne prend comme exemples que deux documents nettement postérieurs à l'époque archaïque : « Als Herrin der Löwen kann K., wenn auch selten, in einem für Artemis typischen Schema, dem der "Löwenbändigerin", auftreten (**79. 112**) » (Simon 1997, p. 765).

24. M. Guarducci, *Klio* 52 (1970), p. 133-138 ; Vermaseren 1978, p. 51, n° 128 (aucun autre témoignage sur le culte de Cybèle ou de la Mère des dieux à Locres) ; J. de La Genière, « De la Phrygie à Locres Épizéphyrienne : les chemins de Cybèle », *MEFRA* 97 (1985), p. 693-718 ; voir aussi l'article du même auteur dans les *CRAI* (1986), p. 29-48.

25. Hipponax, *frg.* 127 Masson ; West, *IEG frg.* 127.

26. On rapprochera ce texte des représentations de Cybèle/Koubaba tenant un miroir.

440-430)[27], et dans les *Bacchantes* d'Euripide (78-79) où sont évoquées les orgies de la Grande Mère Cybèle. C'est donc un exotisme quelque peu inquiétant qui caractérise cette divinité étrangère[28], bien différente de la Mère traditionnelle des Athéniens, assimilée à Gè ou à Déméter[29], officiellement installée sur l'Agora et « personnalisée » sous une forme nouvelle par Agoracrite de Paros dans la deuxième moitié du Ve s.[30].

La rareté des attestations écrites et leur manière de présenter la déesse Cybèle invitent en tout cas à la prudence dans le travail d'identification des images archaïques.

Faute de référence assurée pour cette époque, les spécialistes ont « reconstruit » l'apparence pré-classique de Cybèle à partir de schémas iconographiques attestés postérieurement pour la Mère des dieux, quand l'assimilation avec la déesse phrygienne paraît plus solidement établie. La validité de cette méthode a été cependant sérieusement ébranlée quand V. Brinkmann[31] a établi de manière définitive que le personnage conduisant un char tiré par des lions sur la frise du Trésor de Siphnos à Delphes n'était pas Cybèle, comme tout le monde l'avait pensé, mais Thémis[32]. D'autres tentatives d'identification ont été à juste titre abandonnées : le personnage debout dans un naïskos surmonté de lions qui est figuré sur une amphore attique à figures noires du British Museum est très vraisemblablement masculin[33] et les « kourotrophes » chypriotes en calcaire, dans lesquelles Vermaseren reconnaissait Cybèle tenant l'enfant Attis sur ses genoux[34], sont des images de l'Aphrodite locale, plus proche dans ce cas de l'Isis égyptienne que des déesses anatoliennes.

Il reste une série de représentations qui comportent, associés ou séparés, deux éléments qui ont paru déterminants pour l'identification de la déesse, dans la mesure où on les retrouve constamment dans l'iconographie classique tardive, hellénistique et romaine de la Mère des dieux/Cybèle : ce sont le naïskos, cadre architectural dans lequel est placée la divinité, et le petit lion posé sur ses genoux; on notera que le tambourin, « attribut » essentiel de la déesse à partir du IVe s., qui est clairement mentionné par Hérodote à propos du culte de la Mère à Cyzique, n'est pas pris en considération dans cette « reconstruction » : si cétait le cas, aucune image de la déesse n'aurait pu être mise en évidence pour la période pré-classique. Mais, même si l'on s'en tient au naïskos et au lion, les variantes sont nombreuses, et les jugements divers d'un auteur à l'autre :

27. Vermaseren 1978, p. 88, n° 213, pl. 83-85; Simon 1997, n° 66*, avec la bibliographie. Cette interprétation paraît maintenant s'imposer.

28. Pour la réputation douteuse de Sabazios dans l'Athènes classique, voir le passage dans lequel Démosthène évoque son rival Eschine participant aux fêtes du dieu (18, 260), de même que le début des *Guêpes* d'Aristophane, où Sabazios est invoqué par deux esclaves.

29. Chez Solon (*frg.* 30, 4-5 Gentili-Prato), la Terre noire est la Grande Mère des dieux olympiens : voir l'analyse de L.-M. L'Homme-Wéry, *Kernos* 8 (1995), p. 139-150.

30. Tout cela est bien expliqué par Borgeaud, *op. cit.* (n. 2), p. 36 (« Le culte de la *Méter tôn theôn* sur l'Agora apparaît au contraire comme tout à fait traditionnel, lié au statut politique d'une puissance qui se manifeste sous des dehors ancestraux ») et p. 46-51 (« La reconnaissance d'une étrangère »). Sur la statue d'Agoracrite de Paros, voir Naumann 1983, p. 159-169 et Simon 1997, n° 47[1], avec bibliogr.

31. *BCH* 109 (1985), p. 101, n° N 17, fig. 65-66 et 93; *Id., Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses* (1994), p. 158, n° N 7.

32. Vermaseren 1982, nos 441, pl. 131-132, et Naumann 1983, p. 155-158, considèrent encore l'identification avec Cybèle comme évidente; elle est bien sûr écartée dans Simon 1997.

33. Simon 1997, n° 64, avec la bibliographie.

34. Vermaseren 1982, nos 683-684 et 695-720; repris dans le *LIMC* II, *s.v.* « Attis », n° 386*. Aucune allusion à cette identification dans Simon 1997.

— La présence simultanée du naïskos et du lion, avec le personnage toujours assis, est considérée par Naumann, Simon, Vermaseren et bien d'autres comme déterminante pour l'identification de Cybèle. Ce type de représentation est extrêmement rare par rapport au nombre considérable de femmes assises sans « attribut » à l'intérieur du naïskos : je ne peux citer que deux exemplaires de Kymé, un de Samos, un d'Égine, quatre ou cinq (?) de Marseille (**fig. 4**) et un à Oxford, d'origine inconnue[35] ; aucun d'entre eux ne provient d'un contexte clairement défini. Il faut rappeler que, dans de rares cas, la femme assise tient un animal qui n'est apparemment pas un fauve[36].

— La femme dans un naïskos, sans lion sur les genoux, est interprétée sans hésitation comme Cybèle si elle est assise[37], mais quand le personnage est debout dans l'édicule, dans l'attitude d'une koré « banale », Naumann l'identifie avec la déesse[38], suivie avec une certaine discrétion par E. Simon[39], tandis que Vermaseren est visiblement réticent. Rappelons que sur le naïskos de Sardes, qui est un point de comparaison important, la déesse debout, entourée de serpents, tenait de sa main gauche un objet ou un animal (lion ?) entièrement arraché[40].

— La femme assise portant un petit lion sur ses genoux, en dehors du cadre d'un naïskos, est prise en considération par les trois auteurs, mais seules les œuvres en pierre (avec l'animal toujours très dégradé !) sont citées par Naumann[41], tandis que Vermaseren et Simon mentionnent aussi des figurines en terre cuite, en pratiquant cependant un choix qui n'est pas clairement expliqué[42].

— Personne ne prend en compte les images de femmes debout sans naïskos, tenant un lion dans leurs bras[43].

35. Kymé : Naumann 1983, p. 130-131, pl. 17,3-4 ; Vermaseren 1987, n° 520 et 522, pl. 116-117 ; Simon 1987, n° 29*. Samos : B. Freyer-Schauenburg, *Samos* XI (1974), n° 69 (probablement post-archaïque). Egine : Vermaseren 1982, n° 524, pl. 157 ; Naumann 1983, p. 308, n° 112. Marseille : sur une demi-douzaine de stèles trouvées dans la zone de la rue Négrel (c'est-à-dire à peine plus de 10% du total) l'arrachement sur les genoux de la femme témoigne de la présence d'un « attribut », mais l'identification du lion n'est guère possible que sur l'exemplaire Naumann 1983, p. 140 n° 90, pl. 19,2 (je reviendrai à une autre occasion sur ces stèles de Marseille). Oxford : Naumann 1983, p. 135, n° 63 ; Vermaseren 1987, n° 524, pl. 118.

36. Peut-être un lièvre sur un naïskos de Périnthe (Naumann 1983, p. 137, n° 66, pl. 18,3) et un taureau sur une des stèles de Marseille (M. Clerc, *Massalia. Histoire de Marseille dans l'Antiquité, des origines à la fin de l'empire romain d'Occident* [1929], p. 230, fig. 52 ; Naumann, p. 140 n° 101).

37. Naumann 1983, nombreux exemples p. 300-308 ; Vermaseren 1987, n^{os} 586, 702, 709 ; Simon 1997, n^{os} 30*-31*.

38. Naumann 1983, p. 110-117 et 298-299 n^{os} 37-43, pl. 12,4-14,2.

39. Simon 1997, n^{os} 15*-16, avec ce commentaire sur ce genre de stèles : « Sie bilden eine Minderheit in der großen Menge der Votive mit thronender K. ».

40. G. M. A. Hanfmann, N. H. Ramage, *Sculptures from Sardis* (1978), p. 43-51, n° 7, fig. 20-50 ; Naumann 1983, p. 111-113 et 298, n° 34, pl. 12,3 ; Simon 1997, n° 14*.

41. P. 302 n^{os} 59-61 (Kymé, origine inconnue, Samos), pl. 18,1-2, et p. 308 n° 111, pl. 19,3 (Acropole d'Athènes).

42. « Wohl auf äolischen Gebiet wurde das Bild der K. mit dem Löwen auf dem Schoß geschaffen. Es stellt im Naïskos eindeutig K. dar (**29**), während es in der archaischen Terrakottaplastik nicht immer K. meint (zu **55**) » (Simon 1997, p. 764 ; cf. aussi l'introduction aux numéros 55*-56*).

43. Type attesté, par exemple, pour Artémis à Corfou (voir ci-dessous), pour Héra sur une image du jugement de Pâris (plus loin n. 48) et pour un personnage difficile à identifier sur une amphore-psykter à figures noires de Boston : *ABV*, p. 307, n° 62 (Swing P.) ; *CVA* Boston 1 (1973), pl. 33-35 ; E. Böhr, *Der Schaukelmaler* (1982), p. 100, n° 131, pl. 133a-b.

Pour tenter de sortir de cet imbroglio, il faut partir de quelques contextes archéologiques bien déterminés.

Bien que le type de la femme assise n'y soit pas représenté, on prendra comme point de départ le grand ensemble de figurines votives découvert en 1889 dans la ville basse de Corfou[44] : dans cette série homogène, qui se rapporte évidemment au culte d'Artémis, on constate en effet qu'à côté de très nombreuses statuettes de korés sans caractéristiques claires, la déesse est assez souvent définie par la présence à côté d'elle ou dans ses bras de différents animaux, parmi lesquels le lion occupe une place importante[45], même si les cervidés sont majoritaires. Le fait que, dans les séries les mieux représentées, la déesse tienne un arc ne laisse aucun doute sur son identité (**fig. 5**). Un autre sanctuaire d'Artémis apporte des informations comparables, avec cette fois des figurines assises : il s'agit de Brauron où l'on a trouvé, à côté d'un grand nombre de terres cuites figurant une femme assise sans aucun « attribut », plusieurs exemplaires avec un petit lion couché sur les genoux[46], selon le schéma connu par des naïskoi en pierre ; il me paraît clair que, comme à Corfou, c'est Artémis elle-même qui est évoquée ici comme « maîtresse des fauves ».

Le cas est certainement le même pour l'Héraion de Délos : comme l'a montré P. Lévêque[47], il n'y a aucune raison d'interpréter autrement que comme des images de Héra elle-même les quelques statuettes en pierre et figurines en terre cuite montrant une femme tenant un animal sur ses genoux (toujours en très mauvais état : **fig. 6**) qui ont été mises au jour dans le temple ou à proximité immédiate, en même temps qu'un nombre beaucoup plus important de femmes assises « banales ». On connaît, au Ve s. encore, des représentations de la déesse Héra tenant un lion[48].

Pour l'Acropole d'Athènes, une statuette fragmentaire en marbre, avec arrachement d'un animal sur les genoux, est généralement interprétée comme Cybèle[49] ; deux fragments au moins de figurines en terre cuite montrent plus clairement une femme assise tenant un lion[50]. Il me semble raisonnable d'associer ce petit ensemble à un des cultes bien

44. H. Lechat, *BCH* 15 (1891), p. 1-112.

45. Lechat, *loc. cit.* (n. 44), p. 25, n° 4, pl. 2,2 (lion assis près de la déesse, six exemplaires) ; p. 66, n° 64, pl. 2,4 (tient un lion par la patte arrière, et un lièvre dans la main gauche) ; p. 63-64, nos 59-61, pl. 4, 2 (porte un petit lion à hauteur de sa poitrine, neuf exemplaires) ; p. 65, nos 62-63, pl. 5,2 (tient un arc dans la main gauche et, de la droite, un lion par la patte arrière, plus de cinquante exemplaires pour le n° 62, une dizaine pour le n° 63). Ces types d'Artémis au lion de Corfou sont repris dans Kahil 1984, nos 565, 588, 599, 601*, 607*, 630*.

46. Ces figurines de Brauron sont encore inédites, mais un exemplaire au lion est cité dans Kahil 1984, n° 663b* ; j'en ai vu trois autres dans les vitrines du musée de Brauron, plus un petit lion isolé.

47. « Héra et le lion », *BCH* 73 (1949), p. 124-132. Seul Vermaseren 1982, nos 621, 622, 624, pl. 182-183, reste favorable à l'identification avec Cybèle.

48. A. Kossatz-Deissmann, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Paridis Iudicium », nos 39* (Héra debout) et 108* (Héra assise, version parodique de la scène). Sur un lécythe apulien du milieu du IVe s. la déesse est accompagnée d'un fauve tacheté, léopard ou guépard : A. Kossatz-Deissmann, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Hera », n° 444* ; A. Kauffmann-Samaras, *in* J. de La Genière (éd.), *Héra. Images, espace, culte* (1997), p. 168, fig. 10.

49. Naumann 1983, p. 308, n° 111, pl. 19,3 (avec bibliogr.).

50. F. Winter, *Die Antiken Terrakotten* III 1,2. *Die Typen der figürlichen Terrakotten* (1903), p. 50,2b-c (la figurine de la pl. 50,3 est plus récente) ; D. Brooke, *in* S. Casson, *Catalogue of the Acropolis Museum* II (1921), p. 372, n° 1224. D'autres (?) sont mentionnées par Ed. Gerhard, *Annali Ist. Corr. Arch.* 39 (1837), p. 133-134.

attestés à cette époque sur l'Acropole : celui d'Athéna, dont le lien avec les fauves est sans doute évoqué, sur le site lui-même, par les sculptures tympanales avec combat d'animaux et dans le monde grec oriental par les statues ou figurines de lions consacrés dans certains sanctuaires de la déesse[51], ou celui d'Artémis Brauronia puisque, comme on vient de le voir, le même type d'ex-voto est offert dans le sanctuaire principal de la déesse.

Le cas est sans doute différent pour une autre figurine en terre cuite mise au jour dans la grotte de Pan à Marathon[52] : il paraît normal d'y voir une consécration à la Mère des dieux, dont l'association à Pan est, comme on l'a vu, bien attestée chez Pindare.

En Grèce d'Occident, deux figurines de femme assise avec lion proviennent de sanctuaires consacrés, au moins principalement, à Déméter : l'une a été mise au jour dans le Thesmophorion de Bitalemi, près de Géla, l'autre dans le sanctuaire de la Malophoros à Sélinonte[53].

Il apparaît donc que le type de la femme assise tenant un petit lion sur ses genoux, en dehors du cadre d'un naïskos, s'applique à l'époque archaïque à différentes divinités féminines, au moins autant que celui de la *potnia thérôn*. La présence du naïskos introduit-elle un changement déterminant ? On peut en douter, quand on constate qu'un des rares contextes connus pour ce type d'objet est, à Milet, un sanctuaire d'Artémis[54], que le seul naïskos inscrit de cette série (avec deux « korés » debout) porte une dédicace aux Nymphes[55] et que l'image probablement la plus ancienne d'une femme trônant dans un édicule (en terre cuite) provient, selon toute vraisemblance, d'un sanctuaire d'Athéna de la région de Sybaris[56]. La présence d'un naïskos devait, en fait, souligner le caractère sacré de la figuration en simplifiant le travail de sculpteurs visiblement peu expérimentés : ce trait iconographique n'est sans doute devenu caractéristique de la Mère des dieux ou de Cybèle qu'à partir de l'époque classique déjà avancée. Ces images de femme assise sont donc comme un substitut du type de la *potnia thérôn* qui, dans la deuxième partie du VI^e^ s., avait besoin d'être « rajeuni » : l'un comme l'autre pouvait s'appliquer commodément aux principales divinités féminines du monde grec.

Pour la Grèce de l'Est, qui joue un rôle de premier plan dans l'élaboration et la diffusion de l'image de la femme assise — avec ou sans naïskos, avec ou sans lion —, je rappelle que différentes sources littéraires évoquent des statues de culte féminines

51. Lindos : Chr. Blinkenberg, *Lindos* I (1931), col. 452-455 (petits lions en calcaire) ; l'Ancienne Smyrne : E. Akurgal, *Alt-Smyrna I. Wohnschichten und Athenatempel* (1983), pl. 127-130 (fragments de grands lions en calcaire) et 133 (lion en ivoire).

52. B. Petrakos, *Marathon* (1996), p. 89, fig. 36b.

53. Vermaseren 1978, n^os^ 166-167, pl. 64 ; Simon 1987, n° 55a-b.

54. M. Kerschner, *AA* (1995), p. 220 ; Simon 1987, n° 30*.

55. V. von Graeve, *in* H. Kyrieleis (éd.), *Archaische und klassische griechische Plastik* I (1986), p. 24-25, pl. 6.2.

56. M. Mertens-Horn, *MDAI(R)* 99 (1992), p. 70-72, pl. 26 ; M. Maaskant-Kleibrink, *BABesch* 68 (1993), p. 8-9, fig. 6, et p. 26, n° 1. Le naïskos et la statuette assise de style sévère trouvés sur le site de Garaguso, dans l'arrière-pays de Métaponte, sont pris en compte dans Naumann 1983, p. 143-145 et p. 307, n° 110, alors qu'il s'agit presque certainement d'un culte local sans le moindre rapport avec Cybèle : les quelques informations disponibles sont données par M. Sestieri Bertarelli, *AMSG* 2 (1958), p. 67-78 ; belles photos en couleur de l'objet dans le catalogue *I Greci in Occidente* (1996), p. 542-543.

assises, en particulier pour Athéna[57], mais je note aussi que sur certains sites, Kymé, Milet, Clazomènes, Thasos, des naïskoi en pierre avec femme assise proviennent très probablement de contextes funéraires et pourraient donc représenter soit la défunte elle-même (fortement héroïsée si elle porte un lionceau sur ses genoux), soit une divinité en relation avec le monde infernal, sans doute une Mère assimilée à Déméter — explicitement considérée comme la Grande Mère dans un passage de l'*Hélène* d'Euripide (1301-1368) —, à Rhéa, à Gè ou à d'autres, parmi lesquelles peut figurer, mais de manière à mon avis tout à fait marginale, la Cybèle phrygienne ou lydienne.

Pour en revenir, en conclusion, au texte de Zosime, il me semble que le cas de Cyzique est intéressant dans la mesure où cette cité offre des témoignages de nature et d'époques différentes attestant la continuité du culte d'une Mère dont les différentes manifestations figurées reflètent l'évolution des modes iconographiques grecques, de la *potnia thérôn* à la déesse trônant entre des fauves, en passant par la divinité qui chevauche un lion sur une émission monétaire d'époque classique[58]. La plupart des cités grecques d'Asie Mineure ont certainement, elles aussi, consacré un culte à la Mère des dieux dès l'époque archaïque[59], sans qu'elle soit nécessairement assimilée à une déesse étrangère : comme à Athènes, l'image de la Mère traditionnelle, identifiée à Gè ou à Déméter, n'a sans doute été fortement transformée qu'à partir de l'époque classique. On est alors amené à penser, pour reprendre la belle expression de J. de La Genière, que les « chemins de Cybèle » ont été moins nombreux et moins fréquentés qu'on ne l'a dit, et qu'il faut amplifier les timides réserves qui ont été formulées sur ce sujet[60].

Antoine Hermary.

57. Voir les textes rassemblés par I. B. Romano, *Early Greek Cult Images* (1980), *passim*, et surtout le passage dans lequel Strabon (XIII 1,41) rapporte que beaucoup de statues de culte anciennes d'Athéna, à Phocée, Marseille, Rome, Chios et ailleurs, montrent la déesse assise.

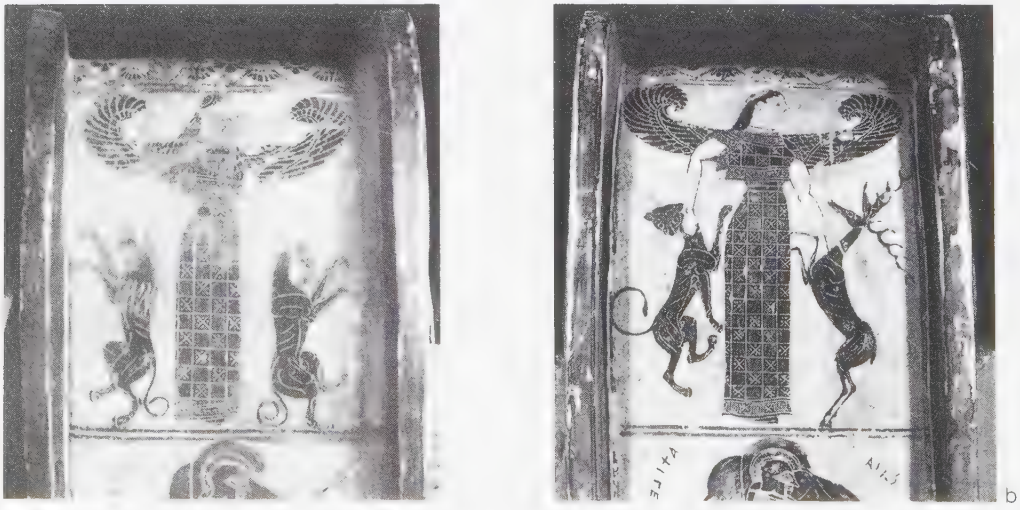
58. Simon 1997, n° 99*, sans mise en doute de l'interprétation comme Cybèle. Rappelons que dans *Philoctète* 400, la déesse qui est assise sur les lions est appelée Gé.

59. Voir la dédicace, de provenance inconnue, conservée au musée d'Izmir : L. H. Jeffery, *ABSA* 50 (1955), p. 84, n° 3, pl. 10; *SEG* XVI (1959), n° 728; Vermaseren 1987, n° 711.

60. Déjà P. Jacobstahl, *in* U. von Wilamowitz-Moellendorff (éd.), *Nordionische Steine* (1909), p. 9 : « Wir haben aber nicht das Recht, von vornherein allerorten dieser einfachsten Darstellung einer sitzenden Frau in einem Naiskos dieselbe Bedeutung zuzusprechen, und es wäre vorschnell, die Erythräischen Exemplare für Kybeledarstellungen auszugeben »; récemment, L.-M. L'Homme-Wéry, dans un compte rendu du livre de Ph. Borgeaud, *Kernos* 10 (1997), p. 351 : « Si Cybèle est Mère des dieux, toutes les mères des dieux ne sont pas nécessairement des Cybèles, du moins en Grèce, où, comme le souligne d'ailleurs justement l'A., la Mère anonyme est d'abord une Meter oreia, une Mère de la montagne dont l'espace pré-civilisé s'oppose à celui de la Déméter céréalière. Ainsi, la Mère des dieux n'est-elle pas nécessairement à l'origine une Cybèle ».

Fig. 1. — Pendentif en or de Camiros, Berlin, Antikenslg., Staatl. Mus. zu Berlin Misc. 8943 (photo Mus.).

Fig. 2. — Stèle de Dorylaion, Istanbul, Mus. Arch. 680 (photo DAI Istanbul, P. Steyer).



a b

Fig. 3 a-b. — Détails du « Vase François », Florence, Mus. Arch. 4209 (photo Mus. Hirmer 591.2140).

Fig. 4. — Stèle de la rue Négrel, Marseille, Musée d'Histoire 1545 (photo Centre Camille Jullian, G. Réveillac).

Fig. 5. — Statuette en terre cuite de Corfou, Athènes, Mus. Nat. Car. 1073 (photo Mus.).

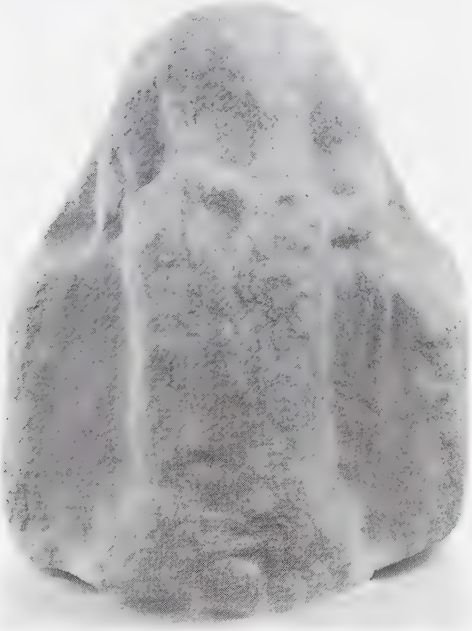


Fig. 6. — Statuette de l'Héraion de Délos, Délos, Musée A 3994 (photo EFA, Ph. Collet).

DIE AMAZONEN VON EPHESOS : EIN MONUMENT DER SELBSTBEHAUPTUNG

Bürger von Ephesos, das Heiligtum der Artemis besuchend, wo soeben eine Gruppe von Standbildern der Amazonen aufgestellt worden war, um 435 v.Chr. :

Endlich stehen sie, die Amazonen ! Verwundet, erschöpft — man kann es sich gut vorstellen, wie sie damals, in der Vorzeit, in unser Heiligtum gekommen sind und Schutz gesucht haben vor ihren Verfolgern...

Schwer genug war es ja, die Leute in der Volksversammlung zu überzeugen, daß dafür Staatsgelder ausgegeben werden sollen. Und natürlich kann ich die Bedenken verstehen : Es fehlt ja an allen Ecken und Enden. Seit die Athener ihren verdammten Seebund gegründet haben, geht alles Geld in die Bundeskasse ! Dabei ist das doch ein ganz großer Betrug : Dieselben Athener, die unser Geld für die Flotte gegen die Perser einziehen, haben ja längst ihren geheimen Frieden mit dem Perserkönig gemacht ! In Wirklichkeit finanzieren wir nur ihre protzigen Staatsbauten und ihre Volksversammlung, diese Quasselbude von Ignoranten ! Solange wir aus dem Bündnis nicht rauskommen — wie sollen wir da noch neue Standbilder bezahlen ?

Nur : rauskommen ist auch kein Spaziergang. Schon gar nicht für uns in Ephesos, wo unsere Väter es mit den Persern gehalten haben : Es war schon sehr naiv, daß die sogar nach dem persischen Desaster bei Salamis noch die unehelichen Söhne des Perserkönigs in der Stadt aufgenommen haben — jetzt sind wir natürlich die großen Verräter an der « gemeinsamen griechischen Sache » und müssen besonders still halten...

Im übrigen hat man es ja drüben in Samos gesehen : Dort hatten die Leute den Mut, aus dem Seebund auszusteigen — und prompt haben sie eins drauf gekriegt ! Acht Monate lang belagert mit der Flotte, die sie bis dahin selbst bezahlt hatten ! Und kein Schwein hat ihnen geholfen, sogar der Perserkönig hat den Schwanz eingezogen ! Jetzt haben die Athener dort ihre eigenen Leute eingesetzt, diese Kriecher, die den Namen « Demokraten » in den Dreck ziehen. Und die haben dann, wie man hört, nichts Besseres zu tun gehabt, als gleich überall Kultstätten einzurichten, wo die Samier pflichtschuldigst ihre Ehrerbietung für die Götter und Heroen der hohen Herren von Athen abliefern können : für « Athena, die Athen beschützt » ! für Ion, den die Athener als ihren alten König erfunden haben, nur um ihn als Stammvater unserer ionischen Städte hier im Osten auszugeben ! sogar für die Heroen der attischen Bürgerschaft, die außerhalb von Athen kein Mensch kennt ! Da braucht man bald gar nicht mehr nach Athen zu fahren,

um sich lieb Kind zu machen! Zum Kotzen, dieser ideologische Quatsch, mit dem wir sogar hier in Ephesos ständig belabert werden! Am liebsten möchte man auswandern, irgendwo nach Sizilien oder Süditalien, wo die Welt noch groß und weit ist und man seine Ruhe vor dieser politischen Hektik hat!

Und trotzdem : Die Tränen sind mir in die Augen gekommen, wenn ich unser Heiligtum der Artemis ansah! Was war das früher für ein Glanz und eine Pracht gewesen : Standbilder aus Marmor, Reichtümer aus Gold, Silber, Elfenbein, aus allen Ländern dieser Welt — aber das ist nun alles hundert Jahre alt! Seit Großvaters Zeiten ist nichts mehr dazu gekommen, weil alles Geld in die Tribute nach Athen geht. Gerade einmal den großen Tempel haben wir fertig bekommen — und was war das für eine Mühe! Wie lange hat es gedauert! Natürlich sind auch die Bildhauer und Goldschmiede abgewandert, nicht nur von uns, sondern aus allen Städten, die ausgesaugt werden — man kann ja nur noch in Athen verdienen. Dort bauen nun *unsere* Künstler mit *unserem* Geld *deren* großspurige Akropolis, mit der irrsinnigsten Athena-Statue, von der man jemals gehört hat : Zehn Meter hoch soll sie sein, um und um aus Gold und Elfenbein! Ist es nicht klar, daß da etwas geschehen mußte? Mußte man den Athenern nicht endlich einmal zeigen, daß es auch andere Städte mit mindestens so alten Heiligtümern gibt, in denen auch neue Denkmäler zu sehen sind? Versteht ihr jetzt, daß ich mich für die Standbilder der Amazonen eingesetzt habe?

Die Athener werden jetzt sagen, das sieht denen in Ephesos ähnlich : Erst halten sie zu den Persern und nun feiern sie auch noch die Amazonen, diese Brut des Orients, die schon viel früher einen großen Kriegszug gegen Athen gestartet hatten — auf die Epheser ist eben kein Verlaß! Ehrlich gesagt, ich kann dies Geschrei nicht mehr hören — alles dreht sich nur noch um Athen. Wenn die Athener sich die Rache der Amazonen zugezogen hatten — und sie sollen nur nicht so edel tun : Schließlich hatte erst einmal ihr eigener König Theseus die Königin der Amazonen geraubt! —, dann ist das ihre eigene Sache, mit der sie selbst fertig werden müssen. Bei uns jedenfalls sehen wir das nicht so eng. Die Amazonen waren hier schon viel früher angekommen, verwundet, auf der Flucht vor Herakles, manche sagen auch vor Dionysos, sie haben Schutz in unserem Heiligtum der Artemis gefunden — und wir sind stolz darauf! Zugegeben, das waren exotische Weiber, und unheimlich dazu, wenn sie wirklich mit Männern nichts zu tun haben wollten und ihren Staat alleine machten. Als Grieche kann ich da nur den Kopf schütteln. Aber wo kommen wir hin, wenn wir den Schutz des Heiligtums auf « echte » Griechen beschränken? Diesen Chauvinismus mögen sich die Athener leisten — aber *wir* leben mitten unter vielen verschiedenen Völkern. Wenn wir nur uns Griechen selbst schützen, dann ist das Heiligtum nur die Hälfte wert. Und schließlich : Verfolgung ist Verfolgung...

Ist es nicht unerträglich, wie selbstgerecht die Athener sich neuerdings gebärden — als die große Zuflucht für alle, die Unrecht leiden und verfolgt werden! Schon die « Söhne des Herakles » hätten sie beschützt, und den Söhnen der « Sieben gegen Theben » zu ihrem Recht verholfen — und so soll es in Zukunft weitergehen. Großartiger Edelmut — der ihnen lauter neue Verbündete in die Arme treibt! Da mußte man doch wirklich einmal ein Zeichen dagegen setzen! Denn in Sachen Asyl können wir in Ephesos allemal mithalten : Immerhin haben wir die Amazonen aufgenommen, ohne uns gleich einen politischen Vorteil davon zu versprechen!

Das Beste an der Sache finde ich ja, daß wir für die Statuen die berühmtesten Bildhauer gewonnen haben : Polyklet aus Argos, Phidias aus Athen, Kresilas aus Kreta,

die anderen Namen habe ich vergessen. Auch das war in der Volksversammlung nicht leicht durchzusetzen : Denn natürlich wurde gesagt, daß die doch alle eine Werkstatt haben, in der sie diese paar Statuen allein zustande bringen können — wozu also die zusätzlichen Kosten ? Aber das ist ja gerade der Clou : Wir mußten doch wenigstens *einmal* zeigen, daß nicht nur die Athener alle Künstler holen können, die sie haben wollen ! Natürlich hätte es nahe gelegen, an Myron zu denken, der ja schon früher die Statue des Apoll für Ephesos gemacht hatte — aber nachdem der jetzt gerade für die Athener-Partei in Samos gearbeitet hat, kam er für mich einfach nicht mehr in Frage. Zugegeben : Daß wir dann gleich Polyklet und Phidias zusammengespannt haben, den Adels-Meister von der Peloponnes und den Staats-Künstler von Athen — das hätte ich im Traum nicht zu hoffen gewagt ! Wir können uns doch noch sehen lassen !

Übrigens : Man munkelt, die Bildhauer hätten hinterher einen inoffiziellen Wettbewerb veranstaltet, wessen Amazone die schönste ist. Genaues habe ich nicht herausbekommen — aber ähnlich sähe es diesen « Meistern », die neuerdings so selbstgefällig auftreten ! Typisch, daß sie sich nicht von anderen beurteilen lassen wollten, sondern selbst die Jury gebildet haben ! Wie die Feldherren nach der Schlacht bei Plataiai gegen die Perser — so großartig kommen die sich jetzt vor ! Und natürlich soll jeder seine eigene Amazone für die schönste erklärt haben. Aber immerhin sagt man, sie hätten alle noch eine zweite Stimme abgegeben, und die wäre auf Polyklet gefallen. Klingt fast zu schön um wahr zu sein : Dann wäre Phidias aus Athen doch nicht der Größte...

Die fiktiven Reflexionen eines zeitgenössischen Bürgers von Ephesos wollen nicht mit originärer Literatur in Konkurrenz treten, sondern sollen als Probe dienen, wie weit Ergebnisse der Forschung in denkbare und vitale Aussagen und Vorstellungen der betreffenden Zeit umgesetzt werden können. Das enthebt natürlich nicht der Verpflichtung wissenschaftlicher Beweisführung, die nun nachgetragen wird.

Die Statuen der Amazonen von Ephesos sind einer der vielen Fälle, in denen die archäologische Wissenschaft über Generationen so stark auf die Suche nach « Meistern » fixiert war, daß sie die wichtigeren Fragen fast vergessen hat[1]. Die nicht endenden Diskussionen über die Zuweisung der erhaltenen Figuren (**Abb. 1**) an die überlieferten Bildhauer[2] und sogar über die Datierung haben den Blick weitgehend dafür verstellt, daß die Figuren zusammen ein einheitliches Monument gebildet haben müssen, das von

1. Eine Bibliographie zu den Statuen der Amazonen von Ephesos ist an dieser Stelle überflüssig; siehe dazu eine demnächst erscheinende Monographie von Renate Bol. Für diesen Beitrag sind folgende Arbeiten von Bedeutung (im Folgenden zitiert mit Namen des Autors und Jahr des Erscheinens) : A. Michaelis, « Die sogenannten ephesischen Amazonenstatuen », *JDAI* 1 (1886), S. 14-47; A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik* (1893), S. 286-303; P. Devambez, « Le groupe statuaire des amazones à Éphèse », *CRAI* 1976 (zitiert : 1976/1), S. 162-171; *Id.*, « Les Amazones et l'Orient », *RA* 1976 (zitiert: 1976/2), S. 265-280, bes. S. 272-276; W. Gauer, « Die Gruppe der ephesischen Amazonen, Ein Denkmal des Perserfriedens », *in Tainia. Roland Hampe zum 70. Geburtstag dargebracht* (1980), S. 201-226; *Id.*, « Die ephesischen Amazonen, das Bildnis des Artemon und der samische Krieg des Perikles », *in Kotinos. Festschrift für Erika Simon* (1992), S. 1188-1198; K. J. Hartswick, « The so-called Ephesos Amazon », *JDAI* 101 (1986), S. 127-136; R. Bol, « Die Amazone des Polyklet », *in Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellung Frankfurt/Main* (1990), S. 213-239; Chr. Höcker, L. Schneider, *Phidias* (1993), S. 104-110; B. Schmaltz, « Zu den ephesischen Amazonen », *AA* (1995), S. 335-343.

2. Kurze Stellungnahme : Anhang unten S. 216-217.

bestimmten Auftraggebern zu einem bestimmten Zeitpunkt mit bestimmten Absichten für bestimmte Betrachter im Heiligtum der Artemis aufgestellt wurde. Erst in neuerer Zeit haben P. Devambez, W. Gauer sowie Chr. Höcker und L. Schneider diese Fragen in den Vordergrund gerückt[3]. Die Lösung scheint mir allerdings in andere Richtung zu gehen.

Über die Bedeutung der Amazonen für Ephesos liefen in der Antike verschiedene Versionen um. Ein Teil der Quellen überliefert, sie hätten die Stadt Ephesos bzw. das Artemision gegründet[4]. Andere Autoren sagen, sie seien lange nach der Gründung als Schutzflehende in das Heiligtum gekommen[5]. Das früheste Zeugnis ist bei Pausanias erhalten, der bei Pindar die Überlieferung gefunden hatte, die Amazonen hätten das Artemision bei ihrem Kriegszug gegen Athen gegründet[6]. Doch Pausanias selbst hält Pindar für schlecht informiert und zieht eine offenbar einheimische Tradition von Ephesos vor : Das Heiligtum sei von zwei autochthonen Heroen Koresos und Ephesos, letzterer ein Sohn des Flußgottes Kaystros, gegründet worden, und die Amazonen hätten bereits lange Zeit vor ihrem Angriff auf Athen, auf der Flucht vor Dionysos und später vor Herakles, in dem Heiligtum Schutz gefunden. Es ist deutlich, daß die Amazonen hier recht unterschiedlich bewertet werden : Im einen Fall sind sie aggressive Feinde der Athener, im anderen bemitleidenswerte Opfer, die den bewährten Schutz der Göttin suchen. Man muß sich entscheiden, welche Wertung man für das Denkmal geltend macht : ob als Figuren der Identifikation oder als Gegenbilder[7].

Devambez und Gauer sahen in den Statuen die Version Pindars dargestellt — wenn auch nicht im Motiv der Gründung des Heiligtums. Nach Devambez wäre die Gruppe von der Priesterschaft der Artemis im Sinne der Gegnerschaft zum Perserreich errichtet worden[8]. In dieser Sicht erhielten die Amazonen eine Bedeutung, die sie in den großen Monumenten Athens aus der klassischen Zeit hatten : als archetypische Feinde, mythische Vorläufer und Ebenbilder der Perser, deren Abwehr zu den größten Ruhmestaten Athens zählte[9]. Alle anderen Versionen, die die Amazonen als Gründerinnen von Heiligtümern und Städten in Kleinasien[10] oder als Schutzflehende vor Dionysos und Herakles überliefern, seien spätere Ausschmückungen und Erfindungen, ausgehend von dem berühmten ephesischen Denkmal. — Dabei bleibt es allerdings schwer erklärbar, warum diese mythischen Prototypen des feindlichen Orients so rasch und allgemein als Archegeten der eigenen

3. Devambez (1976/1) und (1976/2); Gauer (1980) und (1992); Höcker, Schneider (1993).

4. Zeugnisse : Jessen, *RE* V 2 (1905), *s.v.* « Ephesia », Sp. 1756; R. Fleischer, *LIMC* II 1 (1984), *s.v.* « Artemis Ephesia », S. 756.

5. Zeugnisse : Jessen, *loc. cit.* (Anm. 4), Sp. 1757; Fleischer, *loc. cit.* (Anm. 4), S. 756.

6. Pausanias VII 2,7; Pindar fr. 174 (Snell).

7. Schwankend Gauer (1980), S. 217 : « Es läßt sich nicht ausschließen, daß die Betrachter der Amazonen... durch die Jahrhunderte hin an all das dachten, was die Dargestellten mit dem Ort verband : an deren (Wahlheimat) Ephesos, an die Kultgründung — obwohl sie nicht der "offiziellen" Version der Epheser entsprach —, vielleicht auch an das von den Amazonen erstmals in Anspruch genommene Asyl. Angesichts der außerordentlichen Beliebtheit und der weiten Verbreitung, welche die Amazonomachie in der griechischen Bildkunst des 6. und 5. Jahrhunderts gefunden hatte, scheint es mir jedoch selbstverständlich, daß der Betrachter im 5. Jahrhundert in den Amazonen vor allem die Gegnerinnen der griechischen Heroen sah ».

8. Devambez (1976/1), S. 167-170; *Id.* (1976/2), S. 272-276.

9. Dazu neuerdings : W. B. Tyrell, *Amazons. A study in Athenian mythmaking* (1986); D. Castriota, *Myth, ethos, and actuality* (1992), S. 43-58, 76-89, 143-152.

10. Zeugnisse : O. Klügmann, « Über die Amazonen in den Sagen der kleinasiatischen Städte », *Philologus* 30 (1870), S. 524-556, bes. 535-543; Toepffer, *RE* I 1 (1894), *s.v.* « Amazones », Sp. 1756-1758.

Stadt umgedeutet werden konnten[11]. Und es wäre auch kaum begreifbar, warum man in Ephesos auf die Anwesenheit der archetypischen Vertreterinnen des feindlichen Orients hätte hinweisen sollen, wo die Stadt doch in dem zweifelhaften Ruf stand, den Persern freundlich gewesen zu sein : Xerxes soll zu Beginn des Krieges das Artemision von Ephesos als einziges Heiligtum nicht eingeäschert haben; nach der Niederlage bei Salamis ließ er durch Artemisia seine illegitimen Söhne nach Ephesos in Schutz bringen; und man sagte sogar, ein Mann aus Ephesos habe den Leichnam des Mardonios bei Plataiai bestattet[12]. Unter dieser Voraussetzung wären Bildwerke, die die mythischen Prototypen der Perser im Schutz des eigenen Heiligtums zeigen, ein höchst prekäres Thema gewesen.

Gauer sah Pindars Version als athenische Ideologie an und hielt Athen oder den von Athen dominierten Seebund für den Auftraggeber[13]. Zum Zeitpunkt der Errichtung, bald nach 440 v.Chr., habe die Statuengruppe eine sehr aktuelle Botschaft vermittelt. Nachdem Athen kurz zuvor den Aufstand des benachbarten Samos niedergeschlagen hatte, hätten Perikles und seine Berater ein Denkmal zur Stabilisierung der politischen Gesamtlage, einschließlich des Verhältnisses zum Perserreich, errichtet : Der Perserkönig hatte letzten Endes den Aufständischen die Hilfe verweigert und sich an die vereinbarte Nichteinmischung gehalten — darum hätte Athen seinerseits mit den einfühlsam dargestellten Amazonen « um Toleranz und Vertrauen geworben », um einen « echten Frieden » möglich zu machen. — Das ist politisch ehrenwert, aber historisch unwahrscheinlich. Denn es war nicht üblich, daß eine Stadt ein Denkmal in dem Heiligtum einer anderen Stadt aufstellte : Athen errichtete seine Monumente in der eigenen Stadt oder in den panhellenischen Heiligtümern. Der Seebund insgesamt aber hat offenbar überhaupt keine gemeinsamen Weihungen vorgenommen, und jedenfalls nicht in Heiligtümern einzelner Mitglieder.

Höcker und Schneider, in einer weniger illusionsreichen Variante dieser Deutung, nennen zwar keinen Auftraggeber, sehen das Monument aber doch als « Ausdruck athenischer Politik und athenischer Weltanschauung » : für die Epheser eine « bleibende Erinnerung an die zweifelhafte », das heißt perserfreundliche, « Rolle ihrer Stadt in der Vergangenheit und Mahnung, sich für alle Zukunft dem Stärkeren zu verpflichten »[14]. — Doch wer in Ephesos — da Athen als Auftraggeber kaum in Frage kommt — sollte ein solches Schandmal aufgestellt haben ? In der Regel haben derartige Monumente zelebrativen Charakter — wo im klassischen Griechenland hätte es überhaupt solche « Mahnmäler » gegeben ?[15]

Vor allem aber ist bei einem Denkmal in Ephesos doch wohl die dort geltende Version des Mythos vorauszusetzen : Wie anders hätten die ephesischen Besucher des Heiligtums die Statuen verstehen sollen ?

11. Die Erklärung von Devambez (1976/2), S. 275-276 ist schwach : In Kleinasien und besonders in Ephesos sei der Konflikt mit den Persern nicht so stark empfunden worden; daher sei eine Umwertung der früheren Feinde, ebenso wie ihrer Prototypen, der Amazonen, dort leichter gewesen. Doch wenn die Feindschaft gar nicht so ernst war, dann fragt man sich, warum überhaupt ein solches Denkmal mythischer Gegnerinnen aufgestellt wurde ?

12. Strabo XIV 634; Solinus 183, 23; Herodot VIII 103; IX 84.

13. Gauer (1980), S. 214-224; *Id.* (1992), S. 187-198.

14. Höcker, Schneider (1993), S. 109.

15. Der Fall liegt ähnlich wie bei B. Andreaes Deutung der Laokoon-Gruppe, zu der Chr. Kunze, « Zur Datierung des Laokoon und der Skyllagruppe aus Sperlonga », *JDAI* 111 (1996), S. 151, Anm. 27 zu Recht bemerkt : « Das "Mahnmal" ist eine Denkmalgattung erst des 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts ».

Für Ephesos aber waren die Amazonen eindeutig positive Figuren. Pindar, der sie mit der Aggression gegen Athen in Verbindung bringt, steht mit dieser Wertung unter allen Zeugnissen isoliert — die Athener haben ihm solche ideelle Unterstützung später mit einer Ehrenstatue auf der Agora gedankt[16]. Vor allem aber : Dies kann nicht die ursprüngliche Version von der Gründung des Heiligtums gewesen sein. Der Mythos vom Angriff der Amazonen auf Athen ist bekanntlich erst in der Folge des Kriegszuges der Perser entstanden — die Epheser aber werden kaum bis zu Pindar gewartet haben, daß er ihnen erstmals einen Mythos für die Gründung des Artemision erfände. Wenn aber eine archaische Tradition in Ephesos vorauszusetzen ist, so kann diese kaum sehr viel anders ausgesehen haben als die von Pausanias bevorzugte Version : einheimische Gründer wie Koresos und Ephesos.

Seit wann die Amazonen dann als Schutzflehende in die Geschichte des Heiligtums eingefügt wurden, ist kaum sicher zu bestimmen. Immerhin gehörten sie seit früher Zeit nach Kleinasien : Schon Homer nennt das Grab der Amazone Myrine nahe bei Troia[17]. Die Amazonen können also schon früh auch mit Ephesos verbunden worden sein.

Jedenfalls aber erscheinen die Amazonen in den Quellen zu Ephesos so gut wie nie als die Angreiferinnen Athens und Vorgängerinnen der Perser, sondern auf der Flucht vor Dionysos oder Herakles, das heißt : als bedürftige Schutzflehende. Eine solche, grundsätzlich positive Auffassung muß auch für das Denkmal gelten.

Die Nachwirkung der Amazonenfiguren in der Bildkunst bestätigt diese positiven Assoziationen. Auf der Reliefbasis von Puteoli, auf der die Personifikationen von 14 kleinasiatischen Städten dargestellt sind, die der Kaiser Tiberius nach einem Erdbeben finanziell unterstützt hatte, erscheint die Vertreterin von Ephesos im Typus der Amazonen[18]. Das ist deshalb besonders bemerkenswert, weil darin die authentische Auffassung der Stadt selbst zum Ausdruck kommt. Denn die Basis gibt in Relief die rundplastischen Bildwerke eines hochoffiziellen Denkmals des Kaisers, umgeben von den begünstigten Städten, in Rom auf dem Forum des Caesar wieder. Und da die Typologie der Figuren sehr heterogen ist, spricht alles dafür, daß die Städte in dem Denkmal den authentischen Typus ihrer Stadt zur Geltung gebracht haben. Dieselbe Deutung als Personifikation von Ephesos gilt wahrscheinlich für eine amazonenhafte Gestalt am Monument des Lucius Verus in Ephesos[19]. Bei keinem dieser Bildwerke kann man an die bösen Feinde aus dem Osten gedacht haben.

In Ephesos waren die Amazonen also hoch verehrte Gestalten. Das klassische Denkmal rühmt lokale ephesische Traditionen. Die verwundeten mythischen Frauen haben im Artemision Zuflucht gefunden, sie bezeugen das hohe Alter und die schützende Kraft des Heiligtums. Gerade in Ephesos begründete sich die Anerkennung des Heiligtums in besonderem Maß auf seine Kraft des sakralen Schutzes. Bis in späte Zeit war das Asylrecht des Artemision ein besonderes Privileg und ein vorrangiger Stolz der Stadt.

16. Ps.-Aischines, *epist.* IV 2-3; Pausanias I 8,4.

17. Homer, *Ilias* II 811. Darauf wies schon Toepffer, *loc. cit.* (Anm. 10), Sp. 1757 hin. Devambez geht darauf nicht ein.

18. J. Sieveking, « Die Basis von Puteoli », *in Brunn-Bruckmann's Denkmäler griechischer und römischer Skulptur* (1904), Nr. 575; Hartswick (1986), S. 133-134; T. Hölscher, « Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern III », *AA* (1988), S. 528.

19. E. Diez, « Die Repräsentantinnen der Stadt Ephesos », *in Lebendige Altertumswissenschaft. Festgabe zur Vollendung des 70. Lebensjahres von Hermann Vetters* (1985), S. 216-219; Hartswick (1986), S. 133-134.

Dafür berief man sich vor allem auf den Mythos der Amazonen[20]. Kein anderer Auftraggeber als die Stadt Ephesos kommt daher für das Denkmal in Frage[21].

Das gemeinsame, vom Auftraggeber vorgegebene Thema der Amazonen-Statuen war ihre Verwundung : und zwar derart, daß sie nicht zum Sterben zusammengebrochen sind, sondern sich erschöpft und schutzlos auf Lanze oder Pfeiler (wo anders als in einem Heiligtum ?) stützen. Also eine genuine Situation der Flucht in den Schutz einer Gottheit. So zeigen es auch spätere Denkmäler. In antoninischer Zeit wurden die Typen der klassischen Amazonen in Ephesos zum Schmuck von Reliefpfeilern des Theaters verwendet. Eine zugehörige Satyrfigur, sowie vielleicht auch eine Personifikation der Stadt Ephesos, legen nahe, die Amazonen hier im Schutz des Hauptheiligtums der Stadt vor Dionysos und seinem Gefolge zu sehen[22]. Und noch auf dem spätantiken Fries, der am Tempel des Divus Hadrianus in Ephesos eingesetzt wurde, ist das Asyl der Amazonen, auf der Flucht vor Dionysos und Herakles, im Heiligtum der Artemis ein zentrales Thema[23]. Der sakrale Schutz ist auch die Grundsituation der klassischen Amazonen[24].

Im 5. Jahrhundert war das Thema der Asylie und des religiösen Schutzes von großer Aktualität. Athen trat mit dem Anspruch auf, die stärkste Hilfe für alle Schutzbedürftigen in Griechenland zu gewähren[25]. Als mythische Beweise dafür führten die Athener an, sie hätten bereits den schutzflehenden Söhnen der « Sieben gegen Theben » zu ihrem Recht verholfen und später den Söhnen des Herakles Schutz vor Eurystheus gewährt; auch die Aufnahme des Oidipous in Athen, wenn auch nicht auf der Flucht vor Verfolgern, gehört in diesen Rahmen[26]. Dagegen setzte Ephesos mit den Amazonen-Figuren seinen eigenen Asyl-Mythos.

Welches war der Anlaß für das Denkmal ? P. Devambez hat auf die Nachricht des Plinius hingewiesen, daß die Bauzeit des Artemision 120 Jahre betragen habe[27]. Setzt

20. Tacitus, *Annales* III 61. Weitere Zeugnisse bei Jessen, *loc. cit.* (Anm. 4), Sp. 1757. — Allgemein : E. Schlesinger, *Die griechische Asylie* (1933); U. Sinn, « Das Heraion von Perachora. Eine sakrale Schutzzone in der korinthischen Peraia », *MDAI(A)* 105 (1990), S. 71-83; *Id.*, « Greek sanctuaries as places of refuge », in N. Marinatos, R. Hägg (ed.), *Greek Sanctuaries* (1993), S. 88-109, bes. S. 97-100 über Faktoren, die das Asyl bestimmter Heiligtümer (wie Ephesos) besonders auszeichneten; A. Chaniotis, *Der Neue Pauly*[2] (1997), *s.v.* « Asylon », S. 143.

21. Seltsam Furtwängler (1893), S. 289 : « schwerlich von den Ephesiern selbst, sondern von irgendeinem reichen Mann gestiftet ». S. bereits Devambez (1976/1), S. 167 : « le clergé d'Éphèse ». Dazu würde die positive Charakterisierung der Amazonen durch das Gewand passen, die Schmaltz (1995), S. 339-343 dargelegt hat. Warum sie für ein « attisches Monument » (S. 342) sprechen soll, verstehe ich nicht.

22. Hartswick (1986), S. 127-136, der den Satyr, wenig überzeugend, allgemein als « symbol of the theater » deutet.

23. R. Fleischer, « Der Fries des Hadrianstempels in Ephesos », *in Festschrift für Fritz Eichler, JOEAI Beiheft* 1 (1967), S. 37-44.

24. Daß ein Asyl nicht gemeint sein könne, weil die Amazonen sich weder an einem Altar niederlassen noch Zweige in den Händen halten, wie Gauer (1980), S. 216 meint, ist kaum ein zwingender Einwand : Die Statuen standen tatsächlich in dem Heiligtum, das den Schutz gewährte, vielleicht sogar bei dem Altar. Und daß sie sich noch eigens Zweige pflücken sollten, wird man so wenig erwarten wie in den Szenen von Orest oder Kassandra. Auch in Wirklichkeit werden Schutzsuchende kaum immer Zeit und Gelegenheit gehabt haben, sich mit einem Zweig auszurüsten.

25. N. Loraux, *L'invention d'Athènes* (1981), S. 67-69.

26. Söhne der « Sieben » (*Epigonoi*) in der Bildkunst des 5. Jahrhunderts : E. Simon, « Polygnotan painting and the Niobid Painter », *AJA* 67 (1963), S. 54-57; U. Finster-Hotz, *LIMC* III (1986), *s.v.* « Epigonoi », S. 803-806. — Söhne des Herakles, Gemälde (?) : Aristophanes, *Ploutos* 282-285 mit Scholion. An Oidipous hat mich F. Hölscher erinnert.

27. Plinius, *Nat. Hist.* XXXVI 95; Macrobius V 22,5; Devambez (1976/1), S. 167-170.

man den Baubeginn nach der *communis opinio* bald nach 560 v.Chr. an, so kommt man mit der « Fertigstellung » in die 30er Jahre des 5. Jahrhunderts : in die Entstehungszeit der Amazonen. Sie könnten darum als Monument zur Einweihung aufgestellt worden sein, könnten sogar mit dem Altar als Stätte des Asyls ein inhaltliches Ensemble gebildet haben. Mehr als Vermutungen sind hier freilich nicht möglich[28].

Unabhängig davon, steht das ephesische Denkmal in einem größeren Zusammenhang. Die Ausgestaltung der griechischen Städte mit Bauwerken und Denkmälern wurde in dieser Epoche im engen Wechselspiel mit den übrigen führenden Städten ins Werk gesetzt. Perikles, in der Rede bei Thukydides, stellt Athen als politische Macht in einen öffentlichen Agon mit den rivalisierenden Städten[29]. Der Anspruch, eine « Schule » für ganz Griechenland zu sein, setzt den konzentrierten Blick der anderen Städte auf Athen voraus; und Athen ist stolz, sich diesem Blick zu öffnen. Politik bedeutet darum, « Denkmäler » (*mnemeia*) zu setzen, die als solche in der Öffentlichkeit Wirkung und Vergleich hervorriefen. Thukydides, in seiner berühmten Gegenüberstellung von Athen und Sparta, bestätigt, daß solche Vergleiche gerade auch die öffentlichen Monumente betrafen[30]. Dem entspricht, daß die Opposition gegen die Bauprojekte des Perikles vor allem auf die zu erwartende Kritik der Bundesgenossen an der Verwendung der Tribute durch Athen für die eigene Stadt hinwies[31]. Die erhaltenen archäologischen und schriftlichen Zeugnisse geben eine vielfältige Vorstellung davon, wie scharf die Städte ihre Konkurrenz um Prestige und Einfluß innerhalb ganz Griechenlands nicht zuletzt mit der Errichtung öffentlicher Bauten, Kultstätten und Denkmäler austrugen[32]. Man schaute aufeinander, bezog sich aufeinander, antwortete aufeinander.

W. Gauer hat das Amazonen-Denkmal von Ephesos bereits in Verbindung zu den Vorgängen auf Samos in den Jahren zuvor gestellt[33]. Dort wurde, nach der Niederschlagung des Aufstandes von 440 v.Chr. durch Athen, im Heraion das bedeutendste Weihgeschenk des 5. Jahrhunderts v.Chr. errichtet : eine Statuengruppe des Bildhauers Myron, die die Einführung des Herakles in den Olymp darstellte[34]. Die Basis, die mit größter Wahrscheinlichkeit diesem Werk zugewiesen wurde, läßt eine ungefähre Vorstellung gewinnen : eine segmentförmige Komposition aus drei Figuren, aus Bronze gearbeitet, von anderthalbfacher Lebensgröße — in der Mitte Zeus stehend, links Athena, beide zu Herakles gewendet, der von rechts herantrat. Die Deutung als Denkmal nach dem samischen Aufstand ist dadurch überzeugend, daß sie eine Reihe von auffälligen Zügen erklärt.

28. Auch die Art der Aufstellung bleibt unklar. Gauer (1980), S. 203-214 nimmt Aufstellung auf einem länglichen oder auch einem segmentförmigen Sockel an. Denkbar wäre auch Verteilung um den Altar, etwa an den Ecken (sofern es ursprünglich 4 Statuen waren : Polyklet, Phidias, Kresilas, Phradmon; Kydon ist bekanntlich schon öfters als Mißverständnis aus Kydonia als Heimatstadt des Kresilas gedeutet worden).

29. Thukydides II 35-46, besonders II 39 und II 41.

30. Thukydides I 10,2.

31. Plutarch, *Perikles* 12. W. Ameling, « Plutarch, Perikles 12-14 », *Historia* 34 (1985), S. 50-51.

32. Allgemein zur kompetitiven Errichtung von Denkmälern und Bauwerken in Heiligtümern und Städten : T. Hölscher, « Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia », *JDAI* 89 (1974), S. 70-89; *Id.*, *Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten* 2. Auflage (1999), S. 84-103.

33. Gauer (1992), S. 189-198.

34. E. Buschor, « Gruppe des Myron », *MDAI(A)* 68 (1953), S. 51-62; E. Berger, « Zum samischen Zeus des Myron in Rom », *MDAI(R)* 76 (1969), S. 66-92.

Seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts war das Heraion zum Spiegel des politischen und kulturellen Niedergangs von Samos geworden. Die großen und kostbaren Votive der archaischen Zeit fanden keine Fortsetzung[35]. Mit dem Scheitern des ionischen Aufstands, der Eingliederung in das persische Reich und anschließend der zunehmenden Unterdrückung im attischen Seebund war die Führungsschicht der Stadt in ihrem Selbstbewußtsein nachhaltig getroffen; durch die finanziellen Leistungen für die Bundesflotte waren alle Kräfte gebunden. Das Heiligtum muß mit seiner Fülle archaischer Marmorwerke wie ein Memorial eines längst vergangenen, jäh abgebrochenen Reichtums gewirkt haben — und dann, nach einem halben Jahrhundert, dies Monument, das mit dem harten Glanz seiner kolossalen Bronzefiguren plötzlich alles in den Schatten stellte!

Daß dies ein Einbruch von außen war, wird durch die Botschaft des Themas deutlich: Herakles war zwar kein Affront gegen Hera, er war schon früher im Heraion mit aufwendigen Votiven geehrt worden, etwa einem reichen Pferdepektoral mit dem Kampf gegen Geryoneus[36]. Aber wenn in der Figurengruppe Hera, die Herrin des Heiligtums, ganz fehlte und stattdessen Athena eine Hauptrolle spielte, so war das unmißverständlich: Dies war nicht zuletzt die Göttin von Athen, so wie sie in den großen athenischen Staats-Denkmälern der Perserkriege konzipiert worden war, und wie sie wenige Jahrzehnte später auf einem Urkunden-Relief als Vertreterin ihrer Stadt der Hera von Samos gegenübertritt[37].

Als Auftraggeber der samischen Gruppe wird man nicht an Athen selbst denken: Auch hier gilt, daß es nicht üblich war, Denkmäler in Heiligtümer anderer Städte zu weihen. Sondern an die athenfreundlichen politischen Führer, unklar ob Demokraten oder Oligarchen, auf Samos, die nun die Oberhand gewonnen hatten und daran interessiert sein mußten, ihren Kurs weithin sichtbar zu proklamieren[38]. Wie stark damals die politische Wende auf die Seite Athens zum Ausdruck gebracht werden konnte, zeigt die Einrichtung von ländlichen Heiligtümern für « Athena die Schützerin Athens », « Ion von Athen » und die « Eponymen Heroen von Athen »[39]. Dabei war das Monument im Heraion keine Selbsterniedrigung: Indem die Stifter Herakles rühmten, der zwar in Athen durchaus in Ehren stand, aber nicht wie etwa Theseus dieser Stadt exklusiv zugehörte, stellten sie ihre Position als panhellenisch dar. Auch Athena war nicht nur die besondere Schutzgöttin von Athen, sondern wurde ohne lokale Einschränkung auch in der übrigen griechischen Welt verehrt. Dennoch: Eine Provokation war und blieb dies Monument im Heraion von Samos zweifellos. Es bezeugte den politischen Umschwung auf die Seite Athens.

35. Das kann auch nicht daran liegen, daß die Votive des 5. Jahrhunderts aus Bronze bestanden hätten, die später wieder eingeschmolzen wörden wäre: Dann müßten wenigstens Basen erhalten sein. — Allgemein zur historischen Situation von Samos in dieser Zeit: G. Shipley, *A History of Samos 600-188 B.C.* (1987), S. 103-122, 144-151 (vielleicht etwas zu optimistisch).

36. Ph. Brize, « Samos und Stesichoros. Zu einem früharchaischen Bronzeblech », *MDAI(A)* 100 (1985), S. 53-90.

37. I. Kasper-Butz, *Die Göttin Athena im klassischen Athen* (1990), S. 48-51, T7; M. Meyer, *Die griechischen Urkundenreliefs, MDAI(A), 13. Beiheft* (1989), S. 161-176; S. 273, A 26; C. L. Lawton, *Attic Document Reliefs* (1995), S. 40-44; S. 88-89, Nr. 12.

38. Zur politischen Situation von Samos und den politischen Führern: Shipley, *op. cit.* (Anm. 35), S. 120-122.

39. R. Meiggs, *The Athenian Empire* (1972), S. 295-299; Shipley, *op. cit.* (Anm. 35), S. 114-116.

Ephesos hat sich nicht gebeugt. Auch hier hatten zwar die politischen Verhältnisse zum Aufhören der reichen und selbstbewußten Votivpraxis im Heiligtum der Artemis geführt[40]. Die Mittel für reiche Stiftungen fehlten weitgehend. Hier wie überall im griechischen Osten verloren die Bildhauer mit ihren Werkstätten weitgehend ihre Grundlagen. Sie wurden vor allem nach Athen abgezogen, wo fast eine Art Monopol für große künstlerische Aufträge bestand. Alkamenes, der aus Lesbos nach Athen ging, war sicher ein normaler Fall; am Fries des Parthenon läßt sich ablesen, wie Bildhauer von sehr verschiedener Provenienz in Athen auf einen neuen einheitlichen Stil eingeübt wurden. Die Athena Parthenos, die in eben diesen Jahren fertig gestellt und demonstrativ eingeweiht wurde, war mit ihrem unbeschreiblichen Materialprunk das Symbol dieser auftrumpfenden athenischen Demokratie.

Dennoch baute man in Ephesos, wenn auch langsam, an dem unvollendeten Tempel der Artemis weiter bis zu einem Punkt, zu dem man eine Einweihung vornehmen konnte. Man tat es wenige Jahre nach der Demütigung von Samos, wohl etwa zur selben Zeit, als in Athen die neue Kultstatue der Athena im Parthenon eingeweiht wurde. Die Feier in Ephesos wurde offenbar wirkungsvoll ausgestaltet : Der Musiker Timotheos — der mit seiner aufreizend modernen Musik der Antipode zu dem attischen « Staatskomponisten » Damon war ! — trug einen Hymnus an Artemis vor[41].

Jedenfalls setzte man mit dem Denkmal der Amazonen nach langer Zeit einen starken Akzent. Das muß nicht zuletzt auch ein Akt der Selbstbehauptung gegen das übermächtige Athen gewesen sein : Ephesos hatte ein Heiligtum und einen Mythos vorzuweisen, die mindestens so alt und ehrwürdig waren wie das Heiligtum und die Mythen, mit denen Athen sich seit neuester Zeit so unerträglich penetrant in Szene setzte !

In diesem Zusammenhang gewinnt auch die Berufung der großen Bildhauer Polyklet, Phidias, Kresilas, und wie sie noch hießen, eine pointierte Bedeutung. Plinius spricht von einem Wettstreit, der durch die Künstler selbst entschieden worden sei : Da jeder sein eigenes Werk für das beste erwählte, habe die Zweitstimme entschieden, bekanntlich für Polyklet. Wie viel daran historisch ist, wird sich kaum mehr bestimmen lassen[42]. Entschei-

40. Zur kulturellen und künstlerischen Situation von Ephesos zur Zeit des attischen Seebunds s. E. Lessing, W. Oberleitner, *Ephesos Weltstadt der Antike* (1978), S. 28-29. Allgemein zu den griechischen Städten des kleinasiatischen Festlands : Meiggs, *op. cit.* (Anm. 39), S. 269-271. Eines der wenigen aufwendigeren Bildwerke hatte Ephesos — wahrscheinlich zu einem früheren Zeitpunkt — bei Myron in Auftrag gegeben : Plinius, *Nat. Hist.* XXXIV 58. Wenn die hier vertretene historische Deutung der Vorgänge zutrifft, dann wäre es verständlich, daß man Myron nach seiner Tätigkeit für die Athen-freundlichen Samier (s. oben) nun nicht wieder für das Amazonen-Denkmal heranzog. — Leider bleibt das Datum der Verbannung des Phidias aus Athen weiterhin ungewiß : W. Ameling, « Zu einem neuen Datum des Phidiasprozesses », *Klio* 68 (1986), S. 63-66. In dem Fall, daß er damals schon verbannt gewesen sein sollte, läge in dem Auftrag an ihn durch Ephesos eine zusätzliche Pointe !

41. D. Page, *Poetae Melici Graeci* (1962), fr. 778 (Timotheus). Wenn die Nachricht, Timotheos sei mit persischen Siglen bezahlt worden (Macrobios V 22,4), zutrifft, so könnte sogar doch ein persischer Sponsor seine Hand im Spiel gehabt haben. — Zu Damon : H. Ryffel, « Eukosmia », *MH* 4 (1947), S. 23-38.

42. Plinius, *Nat. Hist.* XXXIV 53. Dazu E. Hohl, « Die Anekdote von der Künstlerjury zu Ephesos », *Hermes* 83 (1955), S. 122-124; M. Donderer, « Zeugnisse Kleinasiens für Agone in den Bildenden Künsten », *in Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchhardt* I (1996), S. 337-338 hat den entscheidenden Punkt verschleiert : Soll die Ausschreibung nur für eine einzige Figur bestimmt gewesen sein — und weil dann alle eingereichten Modelle so schön waren, hätte die ephesische Volksversammlung sich entschlossen, ein Gruppenmonument zu finanzieren ? Oder wären von jedem Künstler Modelle für ein mehrfiguriges Denkmal

dend und auffällig — und nicht zu bezweifeln — ist dagegen die Tatsache, daß hochberühmte Bildhauer herangezogen wurden, die nicht, wie es oft praktiziert wurde, mit Entwürfen um die Zuteilung des Auftrags konkurrierten, sondern deren fertige Werke miteinander ein thematisch geschlossenes Ensemble bilden sollten. Darin muß Absicht gelegen haben : Zumindest Phidias und Polyklet, wohl auch Kresilas hätten mit ihren Werkstätten durchaus alleine einen Auftrag von vier bis fünf Figuren bewältigen können. Offensichtlich wollte man die berühmtesten Namen aus ganz Griechenland zusammenführen — und das muß wieder ein Akt der Selbstbehauptung gegen Athen gewesen sein : Wenigstens ein einziges Mal konnte man zeigen, daß Athen, das sich als Nabel der Weltkultur aufführte, doch nicht so einzigartig war. Auch Ephesos war ein Ort hoher Kunst, man konnte sogar Phidias gewinnen und dazu seinen Antipoden Polyklet. Und auch wenn der Wettbewerb nicht stattgefunden hat, so kommt vielleicht noch in seiner Erfindung die Genugtuung der Ephesier zum Ausdruck, daß Athens Staatsbildhauer Phidias doch nicht den allerersten Rang beanspruchen konnte.

Mit dieser Art von « Kulturpolitik » blieb Ephesos nicht allein. Patronage von Dichtern hatte bekanntlich bei den Tyrannen der archaischen Zeit eine alte Tradition gehabt. In klassischer Zeit konnte sie aber einen fast « systematischen » Charakter und damit auch eine neue Funktion annehmen. Wenige Jahrzehnte nach dem ephesischen Denkmal rief der König Archelaos von Makedonien den Maler Zeuxis, den Musiker Timotheos, die Dichter Euripides, Agathon und Choirilos an seinen Hof nach Pella; auch Sokrates hat er, wenn auch ohne Erfolg, eingeladen. Das waren wichtige Schritte seiner Bestrebungen, die Zugehörigkeit Makedoniens zur griechischen Kultur zu demonstrieren und zu festigen und sich allgemein als Machtfaktor in die Politik Griechenlands einzuschalten[43]. Maussolos von Karien holte dann die vier hochberühmten Bildhauer Skopas, Timotheos, Leochares und Bryaxis nach Halikarnass, um sein riesenhaftes Grabmal zu schmücken. Nach seinem Tod lud seine Schwester und Nachfolgerin Artemisia bedeutende Redner der Zeit, Theopompos, Theodektes, Naukrates von Erythrai sowie Isokrates — umstritten ob der große Athener oder ein Namensvetter aus Apollonia — zu einem Wettbewerb mit Enkomien auf den verstorbenen Satrapen ein[44]. Der Tyrann Klearchos von Herakleia am Pontos, der in jungen Jahren bei Isokrates unterrichtet worden war und auch Platon gehört hatte, richtete in seiner Heimatstadt die erste öffentliche Bibliothek ein, zweifellos mit Texten berühmter griechischer Autoren[45]. An diese Praxis schlossen die Herrscher der neu gegründeten hellenistischen Metropolen, allen voran die Ptolemäer und die Attaliden, an.

eingefordert worden, von denen dann jeweils nur eine Figur ausgewählt wurde? Die Uberlieferung führt in jedem Fall zu inneren Widersprüchen.

43. N. G. L. Hammond, G. T. Griffith, *A History of Macedonia* II (1979), S. 148-150; E. N. Borza, *In the shadow of Olympus* (1990), S. 171-177. — Zu den älteren Traditionen s. G. Weber, « Poesie und Poeten an den Höfen vorhellenistischer Monarchen », *Klio* 74 (1992), S. 25-77.

44. S. Hornblower, *Maussolos* (1982), S. 240-244; 333-338.

45. F. Jacoby, *FGrHist.* 434, F 1.

Dies waren durchweg Mächte an der Peripherie, die ihr Ansehen in der griechischen Staatenwelt durch fördernde Teilhabe an der griechischen Kultur zu heben bestrebt waren. Die Situation von Ephesos war etwas anders, die Stadt war selbst ein altes Zentrum griechischer Kultur. Aber angesichts der immer stärkeren Konzentration kultureller Ressourcen und Projekte in Athen drohte in Ephesos wie in anderen Städten des griechischen Ostens die kulturelle Marginalisierung. Gegen diese Gefahr war das Denkmal der Amazonen, mit seinem Mythos und seinem künstlerischen Anspruch, ein vielleicht verzweifelter, aber doch eindrucksvoller Schritt.

Wie weit die Ephesier sich in ihrer Selbstbehauptung explizit gegen Athen richteten oder nur analoge Themen und Formen wie Athen einsetzten, ist kaum zu entscheiden — braucht aber auch kaum entschieden zu werden. Denn in der kompetitiven Situation der damaligen griechischen Welt setzte jede Selbstdarstellung sich zugleich ins Verhältnis zu den Konkurrenten. Wer auf der Bühne der Politik eine Rolle spielen wollte, trat notwendigerweise in ein vielfältiges Kräftespiel ein. Das Denkmal der ephesischen Amazonen behauptete sich auf einem politischen Feld, das für alle Zeitgenossen vom Anspruch Athens beherrscht war. Je nach Einstellung und Kapazität der Betrachter, werden die Diskurse um das Denkmal und seinen Mythos zwischen patriotischem Stolz und politischer Polemik gewechselt haben. Die Einweihung muß für alle ein großer Augenblick gewesen sein.

Anhang zur « Meisterfrage » (mit Bedauern die eigene Abhängigkeit von den Obsessionen der Forschung feststellend) :

Die Diskussion um die « Meister » der Amazonen wird vor allem mit Affirmationen fortgesetzt. Ich versuche drei Gesichtspunkte vorzubringen, die mir nicht genügend Beachtung zu finden scheinen.

— Alle Zuweisungen auf Grund des Stils sind notwendigerweise zirkulär. Man definiert im Voraus, welches formale Spektrum man für einen Künstler akzeptiert, und prüft die Statuen daraufhin, ob sie in dies Spektrum hineinpassen. Insbesondere wird als Vorgabe definiert, welches Maß an Variation man dem polykletischen « Kontrapost » einräumt, um nach dieser selbstgeschaffenen Definition die Zuweisung der Typen Sosikles und Sciarra vorzunehmen. Damit setzt man eine Größe — den Stil des Künstlers — als Voraussetzung der Untersuchung ein, die eigentlich erst als Ergebnis herauskommen sollte : Man « weiß » schon, was « polykletisch » ist, bevor die Untersuchung beginnt. Dies Vorgehen ist zwar bei stilistischen Zuweisungen unvermeidbar, es wird aber umso problematischer, je geringer die Zahl von gesicherten Werken ist, auf denen die Anschauung vom persönlichen Stil des betreffenden Künstlers basiert. Allzu große Zuversicht ist daher kaum angezeigt.

— Der polykletische « Kontrapost » nach dem chiastischen Muster des Doryphoros enthält ein grundsätzliches Problem : Wenn das aktive Bein und der aktive Arm einander entgegengesetzt sind und der Kopf sich wieder zum belasteten Bein wenden « muß », dann « kann » der Blick sich niemals in die Richtung der Aktion der Figur wenden — auch dann nicht, wenn die Aktion « stärker » ist und mehr Aufmerksamkeit erfordert als das Tragen einer Lanze. Daraus ergibt sich die Frage, ob Polyklet sich so dogmatisch eingeschränkt haben sollte, daß er die Konsequenz der Aktion derart grundsätzlich ausblendete ? Oder wäre er bei stärkeren Aktionsmotiven — Aufstützen einer verwundeten Amazone (Sosikles), Bekränzen eines siegreichen Athleten (Westmacott) — nicht doch imstande gewesen, die Aktion in sein theoretisches Konzept zu integrieren ? Die Konse-

quenz wäre, neben der Schwerkraft des Bodens einen zweiten Fokus, nämlich die Aktion, anzusetzen — und die Figur zwischen diesen beiden Zentren auszubalancieren. Das könnte sehr wohl eine genuin polykletische Problemstellung sein.

— Unter diesen Voraussetzungen, ohne Worte : Abbildung **4-6**.

Tonio Hölscher.

P.-S. : Während der Drucklegung erschien die in Anm. 1 angekündigte Monographie von R. Bol, *Amazones volnerate* (1998). Übereinstimmungen : Ablehnung eines Bezugs auf die Perserkriege, Hervorhebung des Asyls. Differenzen : Kumulative Heranziehung von Schriftquellen, die die Amazonen teils als Gründerinnen des Heiligtums, teils als Asylsuchende sehen, m.E. nicht miteinander vereinbar; Deutung der Amazonen als Exempel von Hybris, Bestrafung und Selbstreflexion, m.E. grundsätzlich im Widerspruch zu ihrer Rolle als Archegetinnen von Ephesos. Man muß sich entscheiden, ob man das Denkmal aus den Interessen Athens oder, wie ich meine, aus der Perspektive von Ephesos interpretieren will.

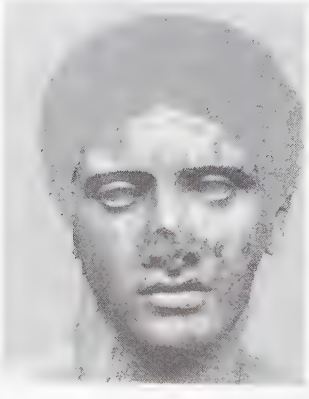
Nachträglich sehe ich, daß in den anderthalb Jahrzehnten vor dem Aufstand von Samos auch Milet, Erythrai und Kolophon sich gegen Athen erhoben hatten : H.-J. Gehrke, « Zur Geschichte Milets in der Mitte des 5. Jahrhunderts v.Chr. », *Historia* 29 (1980), S. 17-31; J. M. Balcer *et al., Studien zum attischen Seebund* (1984), S. 22-27; R. Meiggs, D. Lewis, *A Selection of Greek Historical Inscriptions to the End of the Fifth Century B.C.*[2] (1988), Nr. 40 und 47. Das politische Umfeld für das Denkmal in Ephesos wird dadurch noch dichter.

1

2

3

4


5

6

Abb. 1-6. — Die Amazonen von Ephesos.

HÉRACLÈS FONDATEUR

Parmi les travaux accomplis par Héraclès, deux le mènent dans l'Occident hellénisé, la quête des pommes d'or des Hespérides et le vol des bœufs de Géryon. La longue route du retour de cette dernière expédition passe par l'Espagne, le Sud de la France, la Ligurie, la Campanie, le Sud de l'Italie et la Sicile. Elle est jalonnée d'épisodes légendaires dans lesquels Héraclès joue le rôle principal et qui, en rapport avec la colonisation grecque, servent souvent d'*aition* pour la fondation de cultes et de cités. La plupart des aventures d'Héraclès dans ces régions sont rapportées par Diodore de Sicile qui nous donne une version rationnelle de cette expédition[1] et, avant lui, par Stésichore d'Himère qui avait consacré au héros un *Cerbère*, une *Skylla*, un *Kyknos* et une *Géryonide*[2]. De nombreuses légendes qui attribuaient à Héraclès la fondation d'une ville, la consécration d'un sanctuaire ou la naissance d'une source se sont greffées sur cette *Géryonide* qui faisait probablement suivre au héros un itinéraire propre à satisfaire les ambitions des colonies grecques, dont beaucoup se réclamaient de lui.

Géryon, fils de Chrysaor et de Callirhoé, habitait dans l'île d'Érythie où il possédait un troupeau de bœufs, gardé par le bouvier Eurytion et le chien Orthros, non loin de l'endroit où Ménoitès gardait les troupeaux d'Hadès. Sur l'ordre d'Eurysthée, Héraclès vint s'emparer des bœufs de Géryon : après avoir tué Eurytion, Orthros et Géryon, il emmena le troupeau[3] qui devint le point central de plusieurs légendes de fondation. L'exemple le plus caractéristique nous est donné par Crotone. Sur le territoire de cette ville, Héraclès tua un certain Lacinios qui voulait s'emparer d'une partie de son troupeau. Il tua aussi par accident Croton, beau-frère de Lacinios, qui tentait de s'opposer au vol. Regrettant son geste, Héraclès donna à Croton une sépulture solennelle et prédit la fondation, près de ce tombeau, d'une grande cité qui porterait le nom du mort[4]. Le

1. Il la réinterprète dans le cadre de la colonisation : cf. C. Jourdain-Annequin, *Kokalos* 34-35/1 (1988-1989), p. 144-149.

2. Cf. P. Brize, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Herakles », p. 73-74 ; Page, *PMG* frg. 181-186 ; *SLG* S 7-87 ; pour les fragments, cf. D. Page, *JHS* 93 (1973), p. 138-154. Pour l'influence de Stésichore sur l'art grec occidental, cf. J. de la Genière et P. Zancani Montuoro, *in Atti del XIX. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1979* (1980), p. 68-72, 76.

3. Hésiode, *Théogonie* 287-294. Apollodore, *Bibliothèque* II 5,10 résume toute l'expédition.

4. Diodore IV 24,7 ; Jamblique, *Vie de Pythagore* IX 50. Ovide (*Métamorphoses* XV 12-59) ne mentionne pas le meurtre mais dit seulement que, venant de l'Ibérie, Héraclès se repose chez Croton et annonce la fondation d'une ville.

promontoire prit le nom de Lacinios et, après s'être purifié, Héraclès y consacra un temple à Héra[5].

Vers 420 av. J.-C., Héraclès est honoré comme fondateur sur des statères d'argent[6] qui portent la légende ΟΙΚΙΣΤΑΣ en caractères archaïques **(fig. 1)**. Il est assis sur un rocher recouvert de la léonté devant un autel enflammé et décoré de guirlandes, tient un rameau avec bandelettes de la main droite et s'appuie sur une massue de la gauche. L'arc et le carquois sont posés derrière lui. Parfois, il tient une œnochoé au lieu de la massue. Sur des dioboles d'argent de 370 à 299 av. J.-C., il est figuré à l'avers d'une tête d'Athéna, appuyé sur sa massue, avec la même légende[7]. Avec les monnaies au type d'Héraclès *Oiciste*, le trépied, type unique à l'origine et choisi probablement en l'honneur d'Apollon dont l'oracle de Delphes avait conseillé Myscellos, fondateur historique de la cité[8], est reporté au revers. La coexistence de ces deux symboles correspond à celle des deux *ktistes* qui sont liés chez Ovide[9]. Un type qui associe le trépied avec Apollon enfant tuant Python et Héraclès met en parallèle la fondation de Crotone et celle du temple de Delphes[10].

Une légende semblable explique la fondation de Locres : Locros, quittant sa patrie, fut accueilli en Italie par le roi Latinos qui lui donna sa fille en mariage. Survint Héraclès avec ses bœufs. Locros lui offrit l'hospitalité, mais Latinos tenta d'enlever le troupeau. Le héros le tua mais tua aussi Locros qui lui portait secours sous un déguisement. Héraclès l'ensevelit alors honorablement et, après son apothéose, apparut et ordonna de bâtir une ville près du tombeau[11]. Le fait que Locres ait choisi une légende calquée sur celle de Crotone pourrait être le résultat des conflits qui ont opposé ces deux cités rivales dès le VI^e^ s. et qui se sont achevés par la soumission de Crotone à Denys de Syracuse vers 390/380 av. J.-C. ; Locres s'agrandit alors aux dépens de sa voisine et adopta ses légendes.

À Rome une tradition légendaire proche, mais assez confuse, met en évidence le thème de l'hôte criminel : le roi Faunus, fils d'Hermès, qui avait pour coutume d'offrir en sacrifice à son père les hôtes étrangers, y reçut Héraclès qui réussit à le tuer avant d'être sacrifié[12]. D'autres variantes ajoutent à cette légende le thème du vol du troupeau : Cacus, brigand de l'Aventin, vola des bœufs à Héraclès ; après avoir recouvré son bien et tué le voleur, le héros éleva un autel à Jupiter *Inventor* près de la Porte Trigemina. Évandre, qui gouvernait le pays à cette époque, lui rapporta une prédiction de Carmenta,

5. Servius, *ad Aen.* III 552.

6. O. Palagia, J. Boardman, *LIMC* IV (1988), s.v. « Herakles », p. 772 et p. 800, n^os^ 916* = 1350 ; *SNG* ANS III, Bruttium-Sicily I, n^os^ 334-335 ; *SNG* Oxford n^o^ 1507 ; A. Stazio, *in Atti del XXIII. Convegno di Studi sulla Magna Grecia. Taranto 1983* (1984), p. 369-393, pl. L 13-14.

7. O. Palagia, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Herakles », n° 661* ; S. Boutin, *Catalogue des monnaies grecques antiques de l'ancienne collection Pozzi* (1979), n° 760.

8. Strabon VI 2,4 (C 269-270) ; Diodore VIII 17.

9. *Métamorphoses* XV 15-59 : Héraclès apparaît à l'Argien Myscellos et lui enjoint d'aller fonder une ville, proche de l'Esar, près du « tombeau sous lequel une terre consacrée renferme les ossements de Croton ».

10. *SNG* Lloyd Coll. 610 ; A. Stazio, *loc. cit.* (n. 6), pl. L 14.

11. Conon, *Narrat.* 3 ; la légende de Latinos est cependant liée plus généralement à celle d'Énée : cf. F. Gury, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Latinus », p. 226-229.

12. Derkylos, *Italiques* 3 = *FHG* IV p. 387,6 ; cf. Plutarque, *Parallela Graeca et Romana, Moralia* IV 38.

sa mère, selon laquelle on lui consacrerait un autel[13]. Évandre apparaît comme un doublet de Faunus[14] dont il n'était peut-être au départ qu'une épithète, voire une traduction du nom. Évandre était probablement d'abord ennemi du héros[15], comme Croton et Locros, puis, après avoir éclipsé Faunus sous l'influence de l'étymologie grecque, il devint le « bon héros », celui qui consacra à Héraclès le sanctuaire de l'Ara Maxima où, d'après Strabon, on sacrifiait selon le rite grec[16]; de même, Cacus devint le mauvais, comme Lacinios ou Latinos[17]. Quelques médaillons du IIe s. ap. J.-C. illustrent l'hommage rendu à Héraclès par les habitants, ou par Évandre lui-même, après la mort de Cacus[18] (**fig. 2**).

Les thèmes du vol et du meurtre se retrouvent également dans le Nord-Ouest de la Sicile, dans des zones sous influence carthaginoise ou élyme. À Éryx, Héraclès tua le héros éponyme qui lui avait volé une bête ou qui l'avait défié à la lutte pour s'emparer du troupeau[19], mais il n'a fondé ni la ville ni le sanctuaire d'Aphrodite. C'est seulement à Psophis, en Arcadie, qu'Héraclès est mis en relation avec le culte d'Aphrodite Érycine dont le sanctuaire aurait été fondé par Promachos et Échéphron, fils du héros et de Psophis[20]. À Solunte, Héraclès tua Solous *kakoxénos* qui assassinait ses hôtes, et Motyé tenait son nom d'une femme qui avait dénoncé à Héraclès les voleurs de son troupeau[21].

Héraclès ne se contenta pas de fonder des cités; il institua également de nombreux cultes. Ainsi, à Syracuse, dans la région de laquelle on plaçait parfois l'enlèvement de Perséphone, Hadès s'enfonçant dans le sol avec sa proie aurait fait jaillir la source Cyané, ou aurait transformé en source la nymphe Cyané qui tentait de s'opposer au rapt. Apprenant cela lors de sa venue, Héraclès offrit un sacrifice à Perséphone et Déméter puis immola le plus beau de ses taureaux en le jetant dans la source Cyané. Il institua ainsi en l'honneur de la nymphe une fête annuelle au cours de laquelle, suivant son exemple, la communauté offrait des taureaux en les précipitant dans la source[22].

Après son passage à Syracuse, poussant son troupeau vers l'intérieur du pays, Héraclès s'est heurté à une armée de Sicanes. Il tua de nombreux hommes et surtout leurs chefs « auxquels on rend encore aujourd'hui des hommages héroïques, Leucaspis,

13. Tite-Live, *Hist.* I 7,3-15; récit proche chez Ovide, *Fastes* I 543-586. Properce, *Élégies* IV 9,1-20, raconte le vol et ajoute que la pâture des bœufs deviendra le Forum Romain. Virgile, *Énéide* VIII 184-275, montre Cacus comme un être infernal, un volcan; il crache aussi des flammes chez Ovide, *op. cit.*, 571-572.

14. Ceci se remarque surtout chez Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines* I 39-44.

15. Servius, *ad Aen.* VIII 269.

16. Strabon V 3,3 (C 230); selon Ovide, *Fastes* I 581-582, Héraclès se le dédie à lui-même.

17. Pour la formation de cette légende, cf. J. Bayet, *Les origines de l'Hercule romain* (1926), p. 127-236; A. M. Adam, *MEFRA* 97 (1985), p. 590-594.

18. J. Arce, *LIMC* III (1986), *s.v.* « Cacus », n° 1* et G. G. Belloni, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Euandros », n° 2.

19. Apollodore, *Bibliothèque* II 5,10; Diodore IV 23,2-3 et 83,1-3; Pausanias III 16,4-5; Hygin, *Fables* 260; Virgile, *Énéide* V 409-416 (simple allusion au combat); Tzetzes, *schol. in Lycophronem* v. 866 : Éryx est ξενοκτόνος.

20. Pausanias VIII 24,2-6.

21. Hécatée frg. 48, *ap.* Steph. Byz., *s.v.* « Solous » (= *FGrH* 1 F77) et frg. 47, *ap.* Steph. Byz., *s.v.* « Motye » (= *FGrH* 1 F76). Hécatée de Milet étant la source de ces deux dernières légendes, qui concernent des cités carthaginoises, celles-ci étaient connues au moins dès la fin du VIe ou le début du Ve s. av. J.-C.

22. E. Ciaceri, *Culti e miti nella Storia dell'antica Sicilia* (1911), p. 103-106; Ovide, *Metamorphoses* V 409-437; Claudien, *Rapt de Proserpine* III 245-253; Diodore IV 23,4; V, 4,2-5; XIV 72,1 : un temple était consacré à Cyané; Cicéron, *Verr.* IV 48,107, ne mentionne pas Héraclès.

Pédiacratès, Bouphonas, Glychatas, Bytaias et Kytidas »[23]. Ces héros portaient des noms hellénisés mais ils étaient probablement d'origine indigène. Étaient-ils Sicanes, comme la notice de Diodore le laisse penser ? En tous cas, l'aspect politique de cette légende est important car les Sicanes sont antérieurs aux Sicules et aux Grecs[24] et, par sa victoire, Héraclès s'assurait la propriété d'une région qu'il transmettait à ses descendants. Plus tard, les colons corinthiens qui colonisèrent Syracuse purent prétendre à cet héritage car leur chef, Archias, était un Héraclide[25]. Les Syracusains rendirent également hommage au héros principal, Leucaspis, en le représentant sur des drachmes d'argent de la fin du v^e^ s. av. J.-C.[26] (**fig. 3**). Il est figuré comme un hoplite, de même que la plupart des héros fondateurs, parfois avec un autel et une tête de bélier qui évoquent le culte dont il faisait l'objet. Le fait de choisir comme type monétaire une personnalité antérieure à la colonisation grecque ou un héros fondateur pourrait être considéré comme une réaction à l'expédition athénienne en Sicile[27], mais aussi, en rappelant la victoire d'Héraclès, comme une revendication indirecte des Doriens pour l'héritage du héros et la possession de la Sicile. Héraclès lui-même figure, dès le tout début du IV^e^ s. av. J.-C., sur des monnaies d'or de Syracuse, peut-être pour célébrer la victoire de cette dernière sur les Carthaginois[28].

À Agyrion, où l'on montrait l'empreinte des sabots des bœufs sur le rocher, Héraclès avait consacré le bois voisin au « héros Géryon », peut-être une divinité locale hellénisée très proche d'Héraclès[29]. Il avait également dédié un sanctuaire à Iolaos et ordonné que des sacrifices et des honneurs lui soient rendus chaque année. Lui-même recevait un sacrifice annuel des habitants. Ces fêtes, auxquelles participaient aussi les esclaves, comprenaient des sacrifices et des jeux gymniques et équestres près de la « porte d'Héraclès ». Les jeunes gens consacraient leur chevelure à Iolaos sous peine de perdre la parole ; ceux qui étaient malades promettaient un sacrifice et étaient guéris[30]. Ce culte rendu à Iolaos prolongeait probablement celui d'une ancienne divinité indigène, guérisseuse et protectrice de la jeunesse[31], quant à la participation des esclaves, elle évoque les cultes agraires ainsi que les rapports particuliers d'Héraclès avec l'esclavage[32].

23. Diodore IV 23, 5. Cf. G. Castellana, *in Studi di antichità in onore di G. Maetzke* I (1984), p. 211-227 et M. Giangiulio, *in Modes de contact et processus de transformation dans les sociétés anciennes, Actes du Colloque de Cortona, Pise-Rome 1983* (1983), p. 816-823.

24. Diodore V 2 ; Thucydide (VI 2,2) les place aussitôt après les occupants mythiques de l'île, Cyclopes et Lestrygons.

25. Strabon VI, 2,4 (C 269-270).

26. G. K. Jenkins, *Les monnaies grecques* (1972), p. 182 et fig. 421 ; S. Boutin, *op. cit.* (n. 7), n° 1287 ; *SNG* Cab. Méd., Coll. J. et M. Delepierre (1983), n° 679 ; M. Caccamo Caltabiano, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Leukaspis », n^os^ 1*-2*.

27. Voir par ex. des monnaies de Messana (M. Caccamo Caltabiano, *LIMC* VII [1994], *s.v.* « Pheraimon », p. 371) ou de Tyndaris (C. Arnold-Biucchi, *LIMC* I [1981], *s.v.* « Agathyrnos », n° 1).

28. Par ex. S. Boutin, *op. cit.* (n. 7), n^os^ 1263-1264 ; E. S. G. Robinson, M. Castro Hipólito, *A Catalogue of the Calouste Gulbenkian Collection of Greek Coins* I (1971), n° 319-325 ; *SNG* Cab. Méd., Coll. J. et M. Delepierre (1983), n° 672 ; O. Palagia, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Herakles », n° 129*.

29. Pour le caractère divin de Géryon et sa parenté avec Héraclès, cf. J. Bayet, *op. cit.* (n. 17), p. 98-100, L. Braccesi, *La Sicilia antica* I, 1 (1980), p. 65-66 et A. M. Adam, *MEFRA* 97 (1985), p. 588-589 et 598-599.

30. Diodore IV 24,2-6.

31. Le sacrifice de la chevelure est un rite de passage, cf. A. Brelich, *Gli eroi greci, un problema storico-religioso* (1958), p. 126-127 et 195. Voir aussi M. Giangiulio, *loc. cit.* (n. 23), p. 840, n. 170.

32. Il est un « héros-esclave » et, comme d'autres héros, il préside à l'affranchissement des esclaves : M. Giangiulio, *loc. cit.* (n. 23), p. 836-844. Cf. H.W. Parke, *Festivals of the Athenians* (1977), p. 30 et 51-52

Dans le monde grec les bains chauds étaient généralement consacrés à Héraclès[33] et plusieurs légendes d'Italie et de Sicile le mettent en rapport avec des sources[34] : il s'était arrêté avec le troupeau non loin des thermes de Baies, réputés pour leurs sources chaudes, il a créé un lac devant Agyrion pour remercier ses habitants[35] et rencontré les nymphes d'Himère et de Ségeste qui ont fait jaillir des eaux chaudes afin qu'il se détende de sa fatigue[36]. Pour Ségeste, nous ne possédons d'autre témoignage que celui de Diodore, mais des monnaies de Thermae Himerenses, nouvelle cité fondée en 407 av. J.-C. près des eaux chaudes d'Himère, font allusion au repos du héros, en reprenant le type crotoniate[37] (**fig. 4**), d'autres présentent à l'avers une tête d'Héraclès et au revers une ou plusieurs nymphes[38].

Héraclès s'inscrit donc dans le cycle des héros fondateurs[39] dont l'action se situe dans les temps héroïques, à une époque où les razzias faisaient partie de l'organisation économique, loin de la colonisation des VIII^e^ et VII^e^ s. av. J.-C., et il est souvent difficile de concilier la tradition historique et la tradition légendaire. Certains savants estiment que les légendes des héros migrateurs et fondateurs de l'*Iliade*, de l'*Énéide* et de la *Géryonide* sont le souvenir d'une éventuelle « précolonisation » d'époque mycénienne, d'autres pensent que les traditions relatives à l'époque héroïque auraient été forgées plus tard afin de valoriser le passé des colonies grecques et d'affirmer le droit des Grecs d'occuper ces terres[40]. Certes, les trouvailles archéologiques ont prouvé l'existence de relations commerciales entre le monde mycénien et l'Occident aux XIV^e^ et XIII^e^ s. av. J.-C., principalement en Sicile orientale et dans la région des îles Lipari, ce qui ne correspond pas au périple accompli par Héraclès. Même si nous pouvons supposer l'existence de comptoirs et s'il est probable que des contacts sporadiques, antérieurs à la colonisation de l'époque historique, ont dû donner aux colons une connaissance

pour le caractère agraire des fêtes auxquelles les esclaves prenaient part et pour la participation de non-citoyens à des fêtes d'Héraclès en Attique.

33. Pour les sources littéraires et les représentations du héros au bain, allant chercher de l'eau, buvant à la fontaine, à côté d'une fontaine ou encore recevant à boire des mains d'une nymphe, cf. J. Boardman, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Herakles », p. 797-798 et n^os^ 1322-1328, pl. 530 et p. 822, n° 1536.

34. Par ex. Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* IV 1442-1446.

35. Diodore IV 24.

36. Pindare, *Olympiques* XII 18-19 ; Diodore IV 23,1 ; V 3,4.

37. E. Gabrici, *RIN* 8 (1895), p. 13, n° 121-122, pl. I,1-2 ; G. E. Rizzo, *Monete greche della Sicilia* (1946), p. 128-130, fig. 29a et 30b : didrachmes d'argent du milieu du IV^e^ s. av. J.-C., Héraclès assis sur un rocher au revers d'une tête d'Héra. Une tête d'Héraclès est fréquente sur les monnaies de Thermae, de sa fondation à l'époque romaine.

38. M. Halm Tisserant, G. Siebert, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Nymphai », n° 62 ; E. Gabrici, *RIN* 8 (1895), p. 29, n° 133-134, pl. I,14-15 : monnaie de bronze d'époque romaine, trois Nymphes au revers d'une tête d'Héraclès.

39. L'Héraion du Silaris aurait été fondé par Diomède ou Jason (Strabon VI 1,1 [C 252]), Lavinium par Énée (F. Gury, *LIMC* VI [1992], *s.v.* « Lavinium », p. 230-231), Métaponte par les Pyliens et Nestor (Strabon V 2,5 [C 222] et VI 1,15 [C 264]), Tarente par les Crétois et Minos (Conon, *Narrat.* 25 ; Strabon VI 3,2 [C 279]), et Capoue par le troyen Kapys (Virgile, *Énéide* X 145). Les Troyens ont joué un rôle dans la fondation de Crotone et de Siris (Strabon VI 1,12 [C 262] et VI 1,14 [C 264]).

40. Voir par ex. P. C. Carratelli (*PP* 17/ LXXXV [1962], p. 241-246 ; *Id.*, *in Atti del I. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1961* [1962], p. 139-149 ; *Id.*, *in The Western Greeks, Cat. expos. Palazzo Grassi* [1996], p. 148-149) et F. Maddoli (*in Atti del XXIII. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1983* [1984], p. 321-331) qui insiste sur l'existence du patrimoine mycénien, surtout au Cap Lacinien. *Contra* : G. Vallet et F. Villard, *MEFR* 68 (1956), p. 7-27.

superficielle des lieux, rien ne nous permet de penser qu'il y a eu dès cette époque une colonisation grecque à proprement parler.

Les sanctuaires extra-urbains, situés à plusieurs kilomètres de la cité à laquelle ils se rattachaient, tel celui d'Héra Lacinia, ont parfois été considérés comme des témoins d'établissements pré-coloniaux grecs[41] ou bien comme des lieux consacrés à une divinité indigène hellénisée par la suite[42]. Il est possible que les colons grecs aient adopté des cultes ruraux locaux comme, probablement, celui de Cyané, dont le sanctuaire se situait à environ 7/8 km au Sud-Ouest de Syracuse et qui intégrait un rituel très ancien de purification ou de salut comme l'atteste le mode de sacrifice du taureau par immersion[43], mais les grands sanctuaires, liés à la *polis*, devaient avoir une fonction politique et marquer l'emprise de la cité sur son territoire. Aucun de ces sanctuaires ne semble en effet antérieur à la fondation de la cité et c'était l'*oiciste* lui-même, investi de l'autorité religieuse par Apollon, qui organisait le territoire de la cité et de la *chôra* en espaces privés et publiques et qui déterminait l'emplacement des lieux de culte selon des critères rationnels et pratiques plutôt que religieux[44].

La cité-mère décidait du lieu à coloniser et les colons amenaient avec eux leurs dieux de la métropole, mais les principaux centres légendaires étaient des localités peu importantes ou des sites éloignés de la ville, voire des cités hellénisées tardivement où les Grecs n'étaient pas majoritaires, telles Motyé, Solunte ou Agyrion. De même, certains cultes, notamment ceux d'Héra, de Déméter et Perséphone, avaient une importance particulière dans la Grèce de l'Ouest et s'étaient probablement substitués à des cultes similaires préexistants. Des légendes, à caractère plus ou moins érudit, qui voulaient faire remonter à des temps plus anciens l'installation des Grecs en Italie méridionale, mais qui ne peuvent être considérées comme des témoignages, ont probablement été créées au VI^e^ s. av. J.-C. puis se sont développées autour de cultes locaux grâce au prestige dont jouissaient certains héros, tels Héraclès ou ceux de l'*épos* homérique[45]. Les Grecs, prétendant au parrainage des divinités tutélaires du lieu, ont pu embellir ou modifier ces légendes selon les événements politiques. Ainsi, Gélon utilisa la légende héracléenne et le culte des deux divinités importantes de la cité, Déméter et Coré, pour soutenir ses desseins hégémoniques[46].

41. P. C. Carratelli, *loc. cit.* (n. 40) et *in Atti del IV. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1964* (1965), p. 19-46 ; voir aussi M. Napoli, *Civiltà della Magna Grecia* (1969), p. 47-51 ; réfuté par G. Vallet et F. Villard, *MEFR* 68 (1956), p. 7-27. Voir la mise au point de G. Vallet *in Atti del VII. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1967* (1968), p. 82-94.

42. Les fouilles attestent parfois l'existence d'une vie très ancienne sur l'emplacement de ces lieux de culte – on a ainsi retrouvé dans le sanctuaire d'Héra Lacinia des pointes de flèche à côté de vases corinthiens : cf. A. de Franciscis, *in Atti del I. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1961* (1962), p. 216 – mais cela ne prouve pas que l'établissement en question ait eut un caractère religieux.

43. Le rapt de Perséphone n'a été localisé dans cette région que tardivement : cf. G. Vallet, *Le monde grec colonial d'Italie du Sud et de Sicile* (1996), p. 104. Voir aussi M. Giangiulio, *loc. cit.* (n. 23), p. 813, n. 82 et p. 815, n. 86 ; C. Jourdain-Annequin, *op. cit.* (n. 1), p. 150-151.

44. I. Malkin, *Religion and Colonization in Ancient Greece* (1987), surtout p. 135-186 ; *Id.*, « La place des dieux dans la cité des hommes », *RHR* 204 (1987), p. 331-352. Pour la topographie de Crotone, cf. R. Spadea, *in Atti del XXIII. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1983* (1984), p. 124-137.

45. Cf. par exemple Philoctète : G. Maddoli, *in Atti del XIX. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1979* (1980), p. 133-144.

46. Pour les rapports privilégiés d'Héraclès avec les deux déesses : Euripide, *Héraclès furieux* 613 ; Apollodore, *Bibliothèque* II 5,12 ; Diodore IV 14 ; Xénophon, *Hellenika* VI 3,6 ; pour le rôle joué par Coré et

Les bœufs avaient mené Héraclès à Éryx comme à Solunte ou Motyé, dernier bastion carthaginois. Les Grecs ont tenté de prendre pied dans cette région en revendiquant l'héritage du héros. Plusieurs tentatives ont été faites en son nom, par des hommes qui se vantaient de le compter parmi leurs ancêtres. La première, celle de Pentathlos[47] qui débarqua au Cap Lilybée vers 580 av. J.-C. pour fonder une nouvelle colonie, s'est soldée par un échec. Vers 510 av. J.-C. Dorieus, après avoir consulté le vieil oracle de Laïos, vint réclamer la terre d'Éryx qui appartenait à Héraclès. En effet, ce dernier avait triomphé d'Éryx dans un combat où ils avaient mis en enjeu, l'un son troupeau, l'autre son royaume. Vainqueur, Héraclès avait laissé le pays aux habitants en précisant qu'un de ses descendants viendrait un jour en prendre possession. Mais Dorieus échoua lui aussi dans son expédition, sauf dans la version de Diodore où, « reprenant la terre, il fonde Heracleia »[48]. Plus tard, le roi Pyrrhus promit à Héraclès des jeux et des sacrifices pour s'emparer de la forteresse d'Éryx et il accomplit son vœu après sa victoire[49].

L'expansion coloniale a donc joué un rôle important dans le développement de la légende héracléenne[50] car les colons grecs éprouvaient le besoin de justifier leur appropriation d'un territoire en attribuant l'initiative de la colonisation d'un lieu donné à un dieu, en faisant intervenir Apollon par le biais de l'oracle de Delphes, ou en revendiquant l'héritage d'un héros. Chaque colonie cultivait le souvenir de sa fondation par le culte héroïque rendu au fondateur « historique », culte qui symbolisait l'identité de l'état[51], et, dans le même temps, cherchait l'appui de sa divinité fondatrice quand les circonstances l'exigeaient. Ainsi le choix de certains types monétaires était souvent dicté par une volonté politique : le type d'Héraclès *oiciste* sur les monnaies de Crotone apparut à peu près à l'époque où la présence athénienne en Occident commençait à se faire pesante ; il fallait revivifier le mythe de fondation d'un héros dorien au moment où les sentiments anti-athéniens étaient puissants. De même, le type d'Héraclès au canthare figuré au revers d'une tête d'Héra pourrait symboliser la résistance de Crotone et de la ligue italiote qu'elle présidait contre Denys I^er^ de Syracuse et les Lucaniens[52].

Les croyances pythagoriciennes étaient particulièrement importantes à Crotone et ont pu influencer la physionomie d'Héraclès qui devint le modèle du sage, de l'homme qui, par son énergie et les épreuves qu'il surmonte, obtient de devenir dieu[53]. Elles ont

Héraclès dans la défense de Syracuse contre l'expédition athénienne de Sicile : Plutarque, *Nicias* 1,3 ; 24,6 et 25,1 ; voir aussi M. Giangiulio, *loc. cit.* (n. 23), p. 827-832.

47. Diodore V 9.

48. Qui sera détruite par Carthage : Diodore IV 23,3. Hérodote V 42-48 ; Pausanias III 16,4-5.

49. Plutarque, *Pyrrhus* 22,6 ; récit résumé par Diodore XXII 10,3, qui s'inspire probablement de Timée.

50. Cf. C. Jourdain-Annequin, *op. cit.* (n. 1), p. 156-159.

51. I. Malkin, *op. cit.* (n. 44).

52. Le sanctuaire d'Héra Lacinia était le siège de la ligue italiote ; E. S. G. Robinson, M. Castro Hipólito, *op. cit.* (n. 28), n^os^ 129-131 ; A. Stazio, « La monetazione argentea di Crotone nel IV e III sec. a.C. », *in Crotone e la sua Storia tra IV e III secolo a.C.* (1993), p. 103-109. Cependant, on ne peut suivre Stazio lorsqu'il estime qu'Héraclea adopte le type crotoniate d'Héraclès au canthare au moment où, Crotone étant occupée par Denys, elle prend la tête de la ligue italiote. En effet, ce type apparaît probablement dès la fondation d'Héraclea, donc avant les monnaies à l'Héraclès *oiciste* de Crotone, cf. E. S. G. Robinson, M. Castro Hipólito, *op. cit.* (n. 28), n° 52 ; sur les monnaies plus tardives, le type est différent, Héraclès étant figuré debout : S. Boutin, *op. cit.* (n. 7), n° 444-446 ; E. S. G. Robinson, M. Castro Hipólito, *op. cit.* (n. 28), n^os^ 55-56 ; *SNG* Cab. Méd., Coll. J. et M. Delepierre (1983), n° 289.

53. Cf. G. Maddoli, *in Atti del XXIII. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1983* (1984), p. 336-337. La fondation de Crotone est liée à l'obtention de l'immortalité par Héraclès : Jamblique, *Vie de*

renforcé son aspect de héros chthonien. Selon Diodore l'immortalité d'Héraclès semblait être attachée à la possession des bœufs de Géryon ; Éryx savait qu'avec ses bœufs Héraclès perdrait l'immortalité[54]. L'île d'Érythie était située dans le cours d'Océan, au-delà du monde connu[55], l'étable de Géryon était nébuleuse[56], Géryon lui-même apparaissait comme un être infernal[57], Orthros était frère de Cerbère et les troupeaux d'Hadès paissaient près de ceux de Géryon. Il est possible qu'à l'origine le troupeau de Géryon et celui d'Hadès aient été la même chose. De même, Géryon et Héraclès étaient probablement des héros qui avaient les mêmes fonctions chthoniennes, comme le montre le culte rendu à Agyrion au « héros Géryon ». En combattant Géryon ou Éryx, Héraclès combattait la mort et son expédition pouvait être considérée comme un voyage dans l'au-delà. Héraclès était d'ailleurs un héros dont l'action se situait souvent à la limite du monde des vivants et du monde des morts, du domaine des humains et du royaume des dieux. Il lutta contre la vieillesse[58] et contre Hadès[59], s'empara des pommes d'or des Hespérides, ramena Alceste à la lumière des vivants, emmena Cerbère chez les humains. Mais, alors qu'il n'enlevait Cerbère que pour un temps, il fit passer les bœufs dans le monde humain, celui du travail et du sacrifice[60]. Géryon était un être infernal mais civilisé tandis qu'Héraclès l'a combattu avec des méthodes de brigand[61]. Pourtant, en détruisant le monde de Géryon et en emmenant le troupeau, il accomplit une œuvre civilisatrice. A chaque fois qu'il fondait une cité ou un culte, il devait auparavant détruire la situation présente. Le meurtre du héros local, Croton, Locros ou Éryx, était un acte de rupture, légitimé par la tentative de vol, et la fondation apparaissait à la fois comme une restructuration et comme un acte réparateur[62]. Il institua aussi le sacrifice « juste », par exemple en sacrifiant un de ses bœufs à Cyané, et mit fin au sacrifice injuste des hôtes, en tuant Faunus ou Solous[63]. La justification était à la fois mythique – il fallait justifier la violence des actes d'Héraclès – et humaine – en se référant à Héraclès, les colons légitimaient leur présence en Italie et en Sicile. Ce caractère d'Héraclès, à la fois conquérant, guide du troupeau et instaurateur du sacrifice, lui permit de s'imposer dans

Pythagore 50. La victoire de Crotone sur Sybaris est également rattachée au Pythagorisme et à Héraclès : cf. A. Meli, *in Atti del XXIII. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1983* (1984), p. 34.

54. Diodore IV 23,2 ; voir aussi Stésichore, *P. Oxy.* 2617 frg. 13 (H. Lloyd-Jones, « Stesichoros », *in Atti del XIX. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1979* [1980], p. 14-15) qui, sans mentionner les liens avec l'immortalité, montre l'importance de la possession de ces bœufs pour Géryon.

55. Pour sa localisation – Tartessos ou Cadix notamment – cf. J. M. Blázquez Martinez, *Gerión* 1 (1983), p. 23-25 ; P. Brize, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Geryoneus », p. 186.

56. Hésiode, *Théogonie* 294.

57. Il est un démon infernal en Italie : Virgile, *Énéide* VI 259-267 ; Horace, *Carmina* II 14,7-9.

58. Cf. W. A. Shapiro, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Geras », p. 180-182.

59. Homère, *Iliade* V 390-400.

60. B. d'Agostino, « Eracle e Gerione ; la struttura del mito e la storia », *Annali di archeologia e storia antica*, n.s. 2 (1995), p. 7-13 ; *Id.*, « The Colonial Experience in Greek Mythology », *in The Western Greeks. Cat. expos. Palazzo Grassi* (1996), p. 209-210.

61. D. Page, *JHS* 93 (1973), p. 150 ; Stésichore, *P. Oxy.* 2617 frg. 4-5 ; voir aussi les réticences de Pindare – frg. 81 et 169 Snell-Maehler – qui tente de justifier la violence d'Héraclès mais ne cache pas son admiration pour Géryon ; cf. Lloyd-Jones, *op.cit.* (n. 54), p. 15-16.

62. Cf. M. Delcourt, *Légendes et cultes des héros en Grèce* (rééd. 1992), p. 48-50 ; 128-129.

63. Ou encore Busiris, cf. Plutarque, *Parallela Graeca et Romana, Moralia* IV, 38.

des terres où la principale activité était pastorale et favorisa la diffusion de son culte dans des zones d'influence culturelle et économique grecque[64].

Héraclès était donc en conflit avec les rois locaux, les possesseurs du pays dont il s'emparait – les vols et agressions dont il était victime n'étaient qu'un prétexte –, mais dans le même temps, il transforma le paysage, souvent de façon bénéfique, par la création d'un lac ou le jaillissement d'une source ou encore en assainissant une région, telle celle du Forum Boarium. Enfin, d'une façon plus proprement mythique, il symbolisait la lutte contre des forces obscures et l'établissement d'un état nouveau.

Noëlle Icard-Gianolio.

64. Cf. G. Colonna, *in Atti del XIX. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1979* (1980), p. 98-99 ; pour le caractère d'Héraclès protecteur des troupeaux, *Anth. Pal.* IX 72,316 ; Dion Chrys. 1,61 ; J. Bayet, *op. cit.* (n. 17), p. 22-23, 400, 410-413, P. Brize, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Herakles », p. 84.

Fig. 1. — Statère d'argent de Crotone (photo LIMC, Bâle).

Fig. 2. — Médaillon de bronze, Rome (1:1, d'après F. Gnecchi, *I medaglioni romani*, 2 [1912], pl. 53,1).

Fig. 3. — Drachme d'argent de Syracuse (2:1, photo New York, American Numismatic Society).

Fig. 4. — Didrachme d'argent de Thermae Himerenses (d'après G. E. Rizzo, *Monete greche della Sicilia* [1946], p. 130, fig. 30b).

DEMETER IN KAUNOS

Nicht allein durch seine Lage, sondern auch auf Grund der Votivgaben aus seinem Depot scheint am nördlichen Abhang der kleinen Akropolis, der sog. *Küçük Kale*, ein kaunischer Fruchtbarkeitskult eine große Rolle gespielt zu haben[1].

Die polygonale Stadtmauer[2], die vom südlichen Abhang der großen Akropolis nach Südwesten verläuft, umfaßt auch die 50 m hohe kleine Akropolis. Die 2,90 m breite Mauer ist hier teilweise bis zu einer Höhe von 3,70 m erhalten. Der Hügel hatte im SO und NW je einen Hafen[3]. Der südliche Hafen, den man durch eine Pforte in der Stadtmauer erreichte, ist heute gänzlich verlandet. Der zweite, länger intakt gebliebene Hafen wird heute « *Sülüklü Göl* » genannt. Ungefähr in der Mitte des Nordabhanges der *Küçük Kale* baute man eine Terrasse von 32,20 x 31,10 m (**Abb. 1**), die einen wunderbaren Blick auf die Stadt Kaunos gewährt. Die teilweise bis zu einer Höhe von 6,30 m erhaltenen

1. Vor allem bedanke ich mich bei B. Öğün für sein reges Interesse und die großzügige Erlaubnis, die vorliegenden Votive in dieser Publikation bekannt zu machen. Für eine erste gründliche Sichtung der Funde bin ich F. Işık sehr dankbar. Mein Dank gilt auch B. Schmaltz, der den Werdegang der Arbeit mit Interresse verfolgte, und W. Kramer in Kiel, der großzügigerweise Photoabzüge der Terrakotten herstellte.

Außer den im *AA*, 1982, S. 809 ff. angeführten Abkürzungen werden hier folgende verwendet :

AMS : Asia Minor Studien.

Blinkenberg : Chr. Blinkenberg, *Lindos I. Fouilles de l'acropole 1902-1914. Les petits objets* (1931).

Burkert : W. Burkert, *Griechische Religion* (1977).

Deubner : L. Deubner, *Attische Feste* (1966).

Higgins : R. A. Higgins, *British Museum. Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities* I (1954).

Işık : F. Işık, *Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien, MDAI(I) Beih.* 21 (1980).

Kron : U. Kron, « Frauenfeste in Demeterheiligtümern : Das Thesmophorion von Bitalemi », *AA* (1992), p. 611-650.

KST : Kazı Sonuçları Toplantısı.

Levi : D. Levi, « Gli scavi di Iassos », *ASAA* 45-46 (= N.S. 29-30) (1967-1968), p. 537-594.

Love : I. R. Love, « Excavations at Knidos 1972 », *TürkAD* 21,2 (1974), p. 85-129.

Metzger : I. R. Metzger, *Das Thesmophorion von Eretria, Eretria* VII (1985).

Müller-Wiener : W. Müller-Wiener, « Milet 1978-1979 », *MDAI(I)* 30 (1980), p. 23-38.

Wiegand-Schrader : T. Wiegand, H. Schrader, *Priene* (1904).

Winter : F. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten* I (1903).

2. B. Schmaltz, *Belleten* 55 (1991), S. 123 ff.; ders., *AA* (1994), S. 190 f.

3. *Ibid.*, S. 123 f.; *ibid.*, S. 201 ff.

Mauern der Terrasse weisen folgenden Charakter auf : die auf dem gewachsenen Fels ruhenden Reste der originalen Mauer bestehen aus gewaltigen und an ihren Stirnflächen teilweise leicht bossierten Blöcken in dichter Stoßlage. Der obere Teil der Mauer wurde aus kleinen Quadern von unterschiedlicher Breite und Höhe mit Mörtel errichtet : es ist offenkundig, daß dieser obere Quadernverband jünger als die untere Mauer ist. Die östliche Terrassenmauer stößt an die südöstliche Stadtmauer an und war durch zwei Eingänge zugänglich. Der dritte Eingang, der in späterer Zeit zugemauert wurde, führt gerade in die Terrassenfüllung hinein. Vermutlich öffnete er sich zu einer unterhalb der Terrasse liegenden Grotte. Es ist noch zu erwähnen, daß die Reste einer dreischiffigen Kirche und zwei aus Feldsteinen mit Mörtel erbaute Einzelräume auf der Terrasse zu sehen sind.

Die drei Jahre währenden Grabungen am westlichen Mauerfuß der zuletzt erwähnten Terrasse förderten zahllose Votive über dem zerklüfteten Felsboden zutage, darunter große Mengen gut erhaltener Hydriskoi, figürlicher Terrakotten unterschiedlichster Typen, zahlreiche männliche und weibliche Köpfe, Lampen bzw. Kernosleuchter sowie Kernoi in verschiedenen Variationen, weiter Terrakottaschweine und Terrakottaplatten, mit denen wir uns noch beschäftigen werden. Aufgrund dieser zahlreichen Votivgaben ist es schon seit 1990 bekannt, daß auch in Kaunos eine der bekannten Fruchtbarkeitsgöttinnen eine wichtige Rolle spielte[4]. Kein einziges Stück aus der Fundstelle der Votive ist vor das 4. Jh. v. Chr. zu datieren. Dem Fundmaterial zufolge wurde das Heiligtum also erst in jenem Jahrhundert angelegt. Obwohl das zugehörige Heiligtum selbst noch nicht freigelegt werden konnte, ist offensichtlich, daß die gesamte Terrassenanlage einer weiblichen Gottheit, nämlich der Demeter, gehörte. Die erhöhte Lage ihres Tempels außerhalb der Stadtmitte entspricht anderen Demeterheiligtümern, die am Abhang sowie an etwas abgelegenen Orten liegen wie z.B die Tempel von Demeter in Eretria, Bitalemi, Akrokorinth, Thasos, Policoro, Priene, Knidos und Pergamon[5]. Weitere Demeterheiligtümer, die auf einer ins Meer hinausragenden Landspitze liegen wie in Milet und Ialysos[6], entsprechen wiederum der Lage der Demeter-Terrasse in Kaunos. Diese Beobachtung ist bedeutsam im Zusammenhang mit der Annahme von F. Işik : nach seiner Untersuchung stimmen die Votivgaben aus zwei weiteren, nebeneinanderliegenden Bothroi in Kaunos, die sich unmittelbar in der Nähe der nordöstlichen Ecke der Terrasse befinden, thematisch und typologisch mit denen aus Demeter-Kore-Heiligtümern in karischen und ionischen Städten bzw. auf den Inseln überein[7]. Nun legt auch das folgende gesamte Material aus der erwähnten Fundstelle nahe[8], daß die Terrassenanlage am nördlichen Abhang der *Küçük Kale* in Kaunos der Ackerbau- Fruchtbarkeitsgöttin Demeter heilig war und auch auf das von Sizilien bis Karien verbreitete Thesmophorienfest[9] schließen läßt.

4. C. Işik, *KST* XIV/II (1992), S. 160; ders., *KST* XV/II (1993), Abb. 1, S. 327 f.

5. Eretria : Metzger, S. 9; Bitalemi : P. Orsi, « Gela », *MonAL* 17 (1906), S. 575 ff.; Akrokorinth : R. S. Stroud, *Hesperia* 34 (1965), S. 1 ff.; ders., *Hesperia* 37 (1968), S. 299 ff.; N. Bookidis, *Hesperia* 38 (1969), S. 297-310; N. Bookidis, J. E. Fisher, *Hesperia* 41 (1972), S. 283-331; Thasos : C. Rolley, *BCH* 89 (1965), S. 468 ff.; Policoro : B. Neutsch, *AA* (1968), S. 770 ff.; Priene : M. Schede, *Die Ruinen von Priene* (1964), S. 90; Knidos : C. T. Newton, *A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae* II,1 (1863), S. 376 ff; I. C. Love, *AJA* 76 (1972), S. 399; Pergamon : W. Radt, *Pergamon* (1988), S. 206 ff.

6. Milet : Müller-Wiener, S. 34 f., mit Anm. 21.; Ialysos : Levi, S. 569 ff.

7. Işik, S. 15, 16 mit. Anm. 5, 179.

8. Das ganze Material aus diesem Depot wird von F. und C. Işık demnächst vorgelegt.

9. Allg. : Deubner, S. 50 ff.; M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* I[4] (1992), S. 461 ff.; Burkert, S. 365 ff.; E. Simon, *Festivals of Attica* (1983), S. 18 ff.

Stehende Frauen mit Ferkel; Schwein

Relativ selten sind in Kaunos Ferkelträgerin (stehende Frau in Chiton und Mantel, mit dem linken Arm das Ferkel vor Brust haltend, mit der rechten Hand die Hinterbeine des Ferkels fassend : 7 Exemplare)[10] und Schwein (ein einziges Stück) vertreten. Es besteht kein Zweifel daran, daß die Frauenfiguren mit Ferkel auf dem Arm (**Abb. 2**) und die Terrakottaschweine unmittelbar auf die Thesmophorien der Demeter auch in Kaunos hinweisen[11]. Obwohl die Ferkelträgerinnen gelegentlich auch in Heiligtümern anderer Gottheiten belegt sind, wie z.B. im Heraheiligtum in Tiryns[12] und im Orakelheiligtum des Apollon in Eutresis[13], andererseits in einigen Demeterheiligtümern auch fehlen[14], und obwohl Schweine sowohl in Gräbern als auch in Häusern gefunden wurden[15], so weisen beide Terrakottentypen zusammen (Ferkelträgerinnen und Schweine) doch in erster Linie auf Demeter hin[16]. Der Kontext der anderen Typen bestätigt dies.

Thronende Doppelfiguren unter einem gemeinsamen Mantel

Unter den Votiven ist nur ein einziges Exemplar thronender Doppelfiguren bezeugt, die gewöhnlich aus Demeterheiligtümern stammen, gelegentlich aber auch aus Gräbern[17]. Haartracht und Typus (zwei Frauen unter einem Mantel) lassen keinen Zweifel daran, daß es sich um Frauen handelt : an Demeter und Kore auch hier in Kaunos zu denken liegt nahe[18].

10. Ein matrizengleiches Exemplar einer kaunischen Figur ist in Lindos erhalten : Blinkenberg, Taf. 141, Nr. 3035.

11. Allg. : P. Arbesmann, *RE* VI A (1936), Sp. 15-28; Nilsson, a.O. (Anm. 9), S. 461 ff.; Deubner, S. 50 ff.; Burkert, S. 365 ff.; Simon, a.O. (Anm. 9), S. 18 ff.; M. Wegner, *in Festschrift P.E. Arias* (1982), S. 216 ff.

12. A. Frickenhaus, *Tiryns* I (1912), S. 29, Taf. 9, Nr. 10-13; S. 11, Nr. 8-12; S. 12, Nr. 1-2.

13. H. Goldman, *Excavations at Eutresis in Boeotia* (1931), S. 5 ff., Abb. 313, Nr. 1-5; 314 Nr. 1-2.

14. Z.B. Eretria (Metzger, S. 44.); in Knossos (J. N. Coldstream, *Knossos. The Sanctuary of Demeter* [1973], S. 180 ff.); in Priene (Wiegand-Schrader, S. 151 ff.; M. Schede, *Die Ruinen von Priene* [1964], S. 90 ff.); in Milet (Müller-Wiener, S. 30 ff.; R. Köster, A. U. Kossatz, *in* Müller-Wiener, S. 48 f.).

15. Higgins, Taf. 33, Nr. 176-179; 90, Nr. 691; D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus* VII (1933), Taf. 41; ders., *Excavations at Olynthus* XIV (1952), Taf. 100 f.

16. Zur Ferkelträgerin s. Levi, Abb. 44b; Işık, Taf. 11, Nr. 70; 13, Nr. 91; Higgins, Taf. 64, Nr. 454-455, 457; 67, Nr. 504; P. Orsi, *MonAL* 6-7 (1896-97), Abb. 25-26; ders., *MonAL* 9 (1899), Abb. 23-24; ders., *MonAL* 17 (1906), Abb. 522-527; Kron, Abb. 4; Blinkenberg, Taf. 141, Nr. 3031, 3033-3035; Bookidis, Fisher, a.O. (Anm. 5), Taf. 62d. Zu detallierten Untersuchungen s. Kron, S. 624 f. mit Anm.

Zu einzelnen Schweinen aus Ton s. Wiegand-Schrader, Abb. 155-156; Müller-Wiener, Taf. 27,10; E. Töpperwein, *PF* 3 (1976), Abb. 575; A. Filges, P. Matern, *AMS* 22 (1996), Taf. 5; C. Rolley, *BCH* 89 (1965), Abb. 30; Blinkenberg, Taf. 113, Nr. 2410; R. S. Stroud, *Hesperia* 34 (1965), Taf. 11b; J. Boardman, J. Hayes, *BCH Suppl.* X (1973), Taf. 50, Nr. T171.

17. Levi, Abb. 42b; Coldstream, a.O. (Anm. 14), Taf. 55, Nr. 167-168; Love, Abb. 84 (sog. Aphroditeheiligtum); Blinkenberg, Taf. 102, Nr. 2232, 2234b, 2235; Higgins, Taf. Nr. 231 (aus Kamiros), Nr. 232 (aus dem Grab von Fikellura in Kamiros); S. Mollard-Besques, *Musée du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains* I (1954), Taf. 26, Nr. B207 (aus Kamiros); 77, Nr. C138 (aus Rhodos); 80, Nr. C165 (aus Kysikos).

18. Levi, S. 573; Love, S. 90; Coldstream, a.O. (Anm. 14), S. 80; allgemein zu Deutungen und den verschiedenen Typen der Figuren mit gemeinsamem Mantel : H.-G. Buchholz, *JDAI* 102 (1987), S. 17 ff.; B. M. Fridh-Haneson, *Le Manteau symbolique* (1983), S. 23 ff.; M. Guarducci, *MDAI(A)* 53 (1928), S. 52 ff.

Stehende Frauen mit Hydria und Hydriskoi

Unter den kaunischen Funden sind die Hydrophoren am zahlreichsten vertreten. Stets handelt es sich um stehende Frauen in Chiton und Mantel. Drei Varianten lassen sich scheiden : einmal ist der rechte Arm, der die Hydria auf dem Kopf hält, unbedeckt; das andere Mal ist dieser Arm vom Mantel bedeckt, und dieser Typus ist gelegentlich mit einem auf der linken Schulter sitzenden Kind erweitert, das auch eine Hydria trägt (**Abb. 3**)[19]. Der Typus der Hydrophore ist weit verbreitet und offensichtlich ein sehr beliebtes Votiv mit zahlreichen Varianten. Insbesondere ist der Typus aus Demeterheiligtümern bekannt[20]. Umstritten ist noch die Deutung der Hydrophoren[21], da derartige Figuren auch in Heiligtümern anderer Gottheiten vorkommen[22].

Ein weiteres beliebtes Votiv in Demeterheiligtümern sind die Hydriskoi[23], die in anderen Kultstätten nur selten vertreten sind[24]. In Kaunos sind sie in großer Anzahl geweiht worden. Die Hydrien bzw. die Hydriskoi konnten wie die unzähligen Öllampen[25] auch als bloße Votive verwendet werden[26].

Die Miniaturhydrien sind meist zwischen 12-16 cm. hoch. Ihre Schulter ist unterschiedlich stark akzentuiert; auch hinsichtlich des Fußes und Halses zeigen sie geringfügige Variationen. Sie sind überwiegend unbemalt. Lediglich auf der Schulter und am Bauch sieht man meistens schwarze und rote Doppelstreifen, die auf der Schulter von Punktreihen und unregelmäßigen Wellenlinien begleitet werden. Bei wenigen Gefäßen kommen konzentrische Kreise in Metopen sowie rot bzw. schwarz gemalte kurze Wellen zwischen den Streifen oder am Hals vor.

19. Drei Fragmente scheinen zu Hydrophoren zu gehören, die jedoch mit der linken Hand die linke Brust demonstrativ umfassen.

20. M. Schede, *Die Ruinen von Priene* (1964), S. 90, Abb. 106; E. Töpperwein-Hoffmann, *MDAI(I)* 21 (1971), S. 131, Abb. 4; Levi, S. 573, Abb. 43-44; Müller-Wiener, S. 34, Taf. 27, Nr. 1-2; Işık, S. 181 ff., Taf. 9-16; Wiegand-Schrader, S. 157, Abb. 135, 140; Love, S. 90, Abb. 71-73 (aus sog. Aphroditeheiligtum.); A. Filges, E. Posselt, *AMS* 11 (1994), S. 144 f.; A. Filges, P. Matern, *AMS* 22 (1996), S. 77 f., Taf. 5; Higgins, Taf. 55, Nr. 354, 356; 58, Nr. 391, 396, 398-401; 59, Nr. 405, 407-408, 416-418; 63, Nr. 448-453; 67, Nr. 501, 504; Blinkenberg, Taf. 140, Nr. 3003, 3007, 3011; Metzger, S. 25, Taf. 17, Nr. 53, 59; Winter, Taf. 156-157; J. N. Coldstream, *ABSA Suppl.* 8 (1973), S. 68 f., Taf. 40 ff.

21. E. Diehl, *Die Hydria* (1964), S. 192; vgl. Işık, S. 181 ff.; Kron, S. 630 f.

22. Allg. s. Filges, Matern, a.O. (Anm. 20), S. 75 f. mit Anm.

23. Priene : Wiegand-Schrader, S. 157; Milet : M. Pfrommer, *MDAI(I)* 33 (1983), S. 79 ff., Abb. 6, Nr. 1-3; 7, Nr. 1-5; 8, Nr. 1-2, 4 (Nr. 3 aus dem Athenatempel von Milet); 9, Nr. 1-5, Taf. 11, Nr. 2-3 (Nr. 4 aus dem Demeterheiligtum von Pergamon.); Ialysos : Levi, S. 572, Abb. 40; Neandria : Filges, Posselt, a.O. (Anm. 20), S. 144, Taf. 24; Filges, Matern, a.O. (Anm. 20), S. 74, Abb. 3, K2-3, 5, 10, 14, Taf. 3.1 (einige gehören zu Kernoi), 2-3; Lindos : Blinkenberg, Taf. 27,4; Kos : R. Herzog, *AA* (1901), S. 136, Abb. 6; Gela : P. Orlandini, *MonAL* 46 (1963), S. 23, Nr. 5, Taf. 6; Korinth : E. G. Pemberton, *Corinth* XVIII.I (1989) S. 10 ff., Abb. 1, Taf. 7, Nr. 47; 13, Nr. 99; 17, Nr 139; 18, Nr. 163-165; 19, Nr. 182-184; 50, Nr. 500-503, 505-507; Tocra : J. Boardman, J. Hayes, *ABSA Suppl.* 4 (1966), Taf. 94; ders., *ABSA Suppl.* 10 (1973), Taf. 8; 37; 43; B. Neutsch, *AA* (1968), S. 784, Abb. 37-38.

24. Allg. s. Filges, Matern, a.O. (Anm. 20), S. 74 mit Anm.; Kron, Anm. 106.

25. Die Miniatur-Öllampen aus dem kaunischen Demeterheiligtum weisen keine Benutzungsspuren auf, was die Deutung als Weihgeschenk nahelegt.

26. Kron, S. 629 f. mit Anm.

Kernosträgerinnen und Hydrienkernoi

Bemerkenswert zahlreich vertreten sind in Kaunos Hydrienkernoi, natürlich stets nur in Fragmenten erhalten, bei denen häufig auf Einzelheiten wie Vertikalhenkel, Horizontalhenkel oder Basis verzichtet ist. Als Sonderform des Kernos könnte man jene Gebilde ansprechen, bei denen die Hydriskoi übereinander gestapelt sind. Diese besondere Form wird dreimal mit Figuren verbunden, insofern als Frauen in Chiton und Mantel diese gestapelten Hydrien auf dem Kopf tragen, in Form einer nach oben gerichteten Traube (**Abb. 4**). Dieser Typus scheint bislang ohne Parellele zu sein.

Bei den Kernoi lassen sich zwei Varianten unterscheiden, zum einen stehen die Hydriskoi entweder auf einem röhrenförmigen Ring, durch den sie mittels eines Loches untereinander verbunden sind[27]; zum anderen sind sie auf einem schlichten Standring montiert, der nach unten in einer bisweilen profilierten Basis ausläuft.

In erster Linie sind Kernoi aus Demeterheiligtümern bekannt, auch wenn sie vereinzelt in Kultplätzen anderer weiblicher Gottheiten vertreten sind[28].

Stehende und thronende Frauen mit Kind

Der Figurentypus « Frau mit Kind » wird gemeinhin als Kurotrophos bezeichnet und auf weibliche Gottheiten bezogen[29]. Die aus Kaunos geborgenen Terrakottafiguren zeigen Frauen mit Kind wie in vielen anderen griechischen, ionischen und karischen Städten[30]. Bei den wenigen erhaltenen Statuetten handelt sich um stehende oder sitzende Frauen in Chiton und Mantel. Einmal trägt die Frau das sitzende Mädchen auf ihrer Schulter und hat die rechte Hand ostentativ auf den eigenen Kopf gelegt[31]; einmal sitzt die Frau und säugt das Kind mit ihrer linken Brust[32]; und einmal hält sie es im Arm[33], wobei unklar ist, ob die Frau sitzt oder steht, da nur der Oberkörper erhalten ist. Kurotrophosdarstellungen sind bekanntlich häufig eng mit Demeter zu verbinden[34].

Stehende Frauen mit Vogel

Der seit archaischer Zeit in Ionien sehr beliebte Typus der « Vogelträgerin »[35] ist in Kaunos auch in klassischen Terrakotten bezeugt. Drei Varianten lassen sich scheiden.

27. Für den ähnlichen Typus s. Müller-Wiener, Taf. 11, 1; Rolley, a.O. (Anm. 5), Abb. 32-35; J. Boardman, J. Hayes, *ABSA Suppl.* 4 (1966), Taf. 94, Nr. 1826.
28. Allg. s. A. Kossatz-Deissmann, *AA* (1985), S. 232 ff. mit Anm.; Kron, S. 630 mit Anm.
29. Allg. s. T. Hadzisteliou Price, *Kourotrophos* (1978), S. 2, Vgl. 201 ff.
30. C. Işık, Chr. Marek, *AMS* 26 (1977), S. 63 mit Anm.
31. Işık, Taf. 26, Nr. 185; Blinkenberg, Taf. 138, Nr. 2986; 139; Winter, Taf. 144, 150; Coldstream, a.O. (Anm. 20), Taf. 39, Nr. 60; Kron, Abb. 7; P. Orsi, *MonAL* 17 (1906), Abb. 530-531.
32. Für die allgemeine Interpretation s. Işık, Marek, a.O. (Anm. 30), S. 63 mit Anm.
33. Işık, Marek, a.O. (Anm. 30), Taf. 19,1.
34. Işık, S. 192; Hadzisteliou Price, a.O. (Anm. 29), S. 210; Nilsson, a.O. (Anm. 9), S. 389; Kron, S. 628.
35. Allg. s. Işık, s. 25 ff.

Einmal hält die Frau in Chiton und Mantel mit der linken Hand unter ihrer linken Brust den Vogel, während sie mit der erhobenen Rechten den Mantel zur Seite hochhält im Gestus der anakalypsis (**Abb. 5**)[36]; das andere Mal trägt sie den Vogel (Steinhuhn ?) in der vorgestreckten Linken, während die Rechte seitlich untätig herabhängt[37]; bei der dritten Variante wird der Vogel von der Frau mit der rechten Hand vor der Brustmitte gehalten.

Es ist bemerkenswert, daß außerhalb von Kaunos klassische « Vogelträgerinnen » bislang nicht bezeugt sind – mit einer Ausnahme, nämlich der dritten Variante, die auch aus Theangela und Halikarnassos bekannt ist[38].

Stehende Frau mit Phiale und Oinochoe

Nur in einem Exemplar erhalten ist der Typus der stehenden Frau mit Phiale und Oinochoe. Mit Chiton und Mantel bekleidet steht sie in klassischer Ponderation auf ihrem rechten Standbein, hält in der gesenkten Rechten die Oinochoe und in der angewinkelten Linken die große Omphalosschale. Eine Parallele mit beiden Spendegeräten ist bislang nur aus der Aeolis bekannt[39].

Stehende Männer

Auffallenderweise war die Männerfigur mit oder ohne Votivgabe in karischen Demeterheiligtümern besonders beliebt sowie auch auf Rhodos[40]. Dieser Befund wird nun durch die Männervotive anderer Typen und Varianten aus Kaunos erweitert. Dabei ist eigens darauf hinzuweisen, daß sehr viele Köpfe von Männerstatuetten erhalten sind, die natürlich keinem betimmten Typus zuzuschreiben sind, jedoch weitere Männerstatuetten bezeugen. Ob die Männer ihre Weihungen persönlich in das Demeterheiligtum in Kaunos geweiht haben, bleibt offen[41].

Stehende Männer mit Zweig

Nur in Kaunos belegt ist der Typus des Mannes in bürgerlichem Mantel, der einen Zweig trägt. Drei Varianten kommen vor : In fünf Exemplaren gut erhalten ist die erste

36. Dasselbe meint wohl der Gestus der Figuren Lindos (Blinkenberg, Taf. 143, Nr. 3062) und Knidos (Love, Abb. 77, 78).

37. Da der Kopf in Verhältnis zum Körper zu klein ist, scheint es, daß Körper und Kopf aus zwei verschiedenen Matrizen herausgeformt sind und der Kopf auf den Körper aufgesetzt ist. Der merkwürdige Ansatz mit den rillenartigen Werkzeugspuren auf dem Kopf entstand wahrscheinlich aus einer nachträglichen Beseitigung der Hydria der Hydrophore.

38. Işık, S. 42 ff., Taf. 3, Nr. 25; Higgins, Taf. 52, Nr. 336.

39. Higgins, Taf. 74, Nr. 571.

40. Halikarnassos : Higgins, Taf. 56; 61; 64-66; Theangela : Işık, Taf. 17-24, 29-30; Iassos : Levi, Abb. 42c; Knidos : Love, Abb. 92 (aus sog. Aphroditeheiligtum); Lindos : Blinkenberg, Taf. 133, Nr. 2872, 2874-2875; 134, Nr. 2900-2903.

41. Kron, S. 649.

Variante, bei der der Mann auf seinem linken Bein steht und mit der linken Hand den über die linke Schulter hinausragenden Zweig hält; seine Rechte hängt seitlich frei herab (**Abb. 6**). In weiteren fünf Exemplaren ist die zweite Variante überliefert, bei der der Mann die Rechte locker gesenkt hält, wobei die Hand mit einem großen Loch versehen ist : Vermutlich war diesen Figuren ein kleinformatiger Zweig von eben jenem Baum eingesteckt, den die erste Variante in Ton nachgebildet trägt (**Abb. 7**). Die dritte Variante ist nur in einem einzigen Exemplar erhalten. Dabei ist der rechte Arm angewinkelt und die vorgestreckte Faust ist mit einem senkrechten Loch versehen, in das der Zweig gesteckt war. Zu erwähnen ist noch, daß in diesem Fall der Mantel nur knielang ist und die Linke vermutlich eine Schale hielt.

Stehende Männer mit Oinochoe

In drei Exemplaren überliefert ist in Kaunos der Typus des Oinochoenträgers. Der Mann steht auf seinem rechten Bein und hält in der locker gesenkten rechten Hand eine Oinochoe; der bürgerliche Mantel ist um den Unterkörper geschlungen; der linke Arm ist angewinkelt, die linke Hand hängt wohl frei herab, wie Beispiele in Lindos zeigen[42] : gemeint ist wohl, daß der Mantelzipfel über den linken Unterarm herabfällt. Ob die kaunischen Figuren trotz der weitgehenden Entblößung bärtige Männer zeigten, muß offen bleiben, da die Köpfe nicht erhalten sind.

Stehender Mann mit Kranz (?)

Ein einziges Exemplar zeigt den stehenden Mann im bürgerlichen Mantel mit einem Attribut in der Rechten, das man als Kranz oder vielleicht als Phiale deuten könnte. Ähnliche Figuren in Theangela und Halikarnassos zeigen[43], wie die Phiale demonstrativ auf die Vorderseite hin orientiert ist, wogegen das kaunische Exemplar das Attribut wie beiläufig seitlich hält. Umgekehrt bezeugt eine Statuette aus Halikarnassos[44], daß ein Kranz natürlich mit geschlossener und nicht mit ausgestreckter Hand gehalten wird, wie es am kaunischen Exemplar der Fall ist. Erwähnenswert ist auch noch, daß der Mantel nicht fußlang ist, sondern bereits im Bereich der Unterschenkelmitte endet.

Betende Männer

Bisher allein aus Kaunos überliefert ist der Typus des stehenden Mannes im bürgerlichen Mantel, der seine rechte Hand leicht erhoben vor der rechten Brust hält und mit offener Handfläche dem Betrachter präsentiert. Wahrscheinlich ist der Gestus des Anbetens gemeint. Auf dem linken Bein stehend faßt er in einem Fall mit der

42. Blinkenberg, Taf. 134, Nr. 2901-2902.
43. Işık, Taf. 17-24; Higgins, Taf. 61, Nr. 425-427, 429.
44. Higgins, Taf. 61, Nr. 432.

angewinkelten Linken den Mantelzipfel, der von hinten über die linke Schulter geworfen herabfällt (**Abb. 8**). Bei dem zweiten fragmentierten Exemplar dieses Typus ist der linke Arm in den Mantel eingewickelt und zum Rücken geführt; in diesem Fall ist der Mantelbausch vor dem Unterkörper reichlicher und horizontal geführt; weiter trägt der Mann bei diesem Exemplar einen hohen Polos, wie er auch bei ähnlichen Männerfiguren aus karischen Heiligtümern bezeugt ist[45].

Incerta

Nur aus Kaunos ist bisher der Typus des stehenden Mannes im bürgerlichen Mantel bekannt, dessen rechter Unterarm offensichtlich separat gearbeitet und eingefügt war (**Abb. 9**) : zwei formgleiche Exemplare zeigen am rechten Oberarm eine runde tiefe Aushöhlung zur Einfügung des Unterarmes, der demnach demonstrativ vorgestreckt war. Diese Geste läßt ein Attribut vermuten, das indessen unbekannt bleibt. Der auf dem rechten Bein stehende Mann hat den Mantel um den Unterkörper und über die linke Schulter geworfen, der linke Arm ist leicht angewinkelt und vom Mantel verdeckt : ob die Linke etwas hielt, ist nicht auszumachen. Der Mantel darunter ist offensichtlich wegretouschiert.

Stehende Jünglinge

Wichtigste Unterscheidungsmerkmale gegenüber den zahlreichen Männerstatuetten sind für die folgenden Figuren die Bartlosigkeit und die demonstrativ zur Schau gestellte Nacktheit. Letzteres Merkmal ist besonderes deutlich bei der nur in einem Exemplar erhaltenen Statuette eines Jünglings, der auf dem rechten Bein steht und mit seiner rechten Hand den Mantel gleichsam öffnend zur Seite zieht, um seine Schönheit zu zeigen[46]. Der linke Unterarm ist angewinkelt, über ihn fällt der Mantel in langem Zipfel bis zum Boden, und in seiner offenen linken Hand hält der Jüngling einen etwa halbrunden Gegenstand. Dabei dürfte es sich um ein repräsentatives Gefäß handeln, das allerdings im Repertoire des mittleren 4. Jhs. bislang unbekannt ist. Nicht auszuschließen ist jedoch, daß es sich um einen lokalen Gefäßtypus handelt, zumal der Figurentypus bisher nur aus Kaunos bekannt ist.

In zwei Exemplaren überliefert ist eine Variante zu dem beschriebenen Typus, bei der der Jüngling jetzt auf seinem linken Bein steht und mit der rechten Hand den Mantel mit einem Zipfel seitlich vor seinem rechten Oberschenkel hält. In seiner Linken trägt auch dieser Jüngling einen halbkugeligen Gegenstand, der jedoch noch weniger scharf ausgeformt ist. Bei einem dritten Exemplar dieser Variante scheint der halbrunde Gegenstand unter der angewinkelten Linken zu hängen.

45. Knidos : Love, Abb. 92; Theangela : Işık, z.B. Taf. 17, Nr. 115; 18, Nr. 123-124, 127; 19, Nr. 134-135; Halikarnassos : Higgins, Taf. 61, Nr. 432.

46. Vgl. Blinkenberg, Taf. 111, Nr. 2360.

Ein weiterer Jüngling lehnt sich lässig mit seiner Linken auf eine neben ihm stehende Herme. Das linke Bein hat er über das rechte geschlagen, die rechte Hand lässig auf seine Hüfte gesetzt. Das Mäntelchen ist auf seiner rechten Schulter geknüpft und straff zur linken Hüfte geführt, wodurch das Motiv der Entblößung verdeutlich wird[47]. In diesem Fall ist der Jüngling durch keine weiteren Attribute ausgezeichnet.

Offensichtlich unter Benutzung eines der oben beschriebenen Jünglingstypen wurde für Kaunos eine in drei formgleichen Exemplaren erhaltene Heraklesfigur konzipiert. Der Zusammenhang mit den Jünglingen ist eindeutig durch das Mäntelchen auf der linken Schulter bzw. am linken Oberarm gegeben. Der untere Teil des Mäntelchens wurde skizzenhaft in einen Löwenkopf retouschiert. Möglicherweise hielt die benutzte Vorlage mit der Rechten an der rechten Hüfte den anderen Teil des Mäntelchens, der nun im Sinne einer Löwenkeule umgearbeitet wurde. So bekannt natürlich Herakles auch im karischen Bereich war[48], so scheint dieser Typus wiederum nur in Kaunos vertreten zu sein[49].

Hockende Kinder

Der vor allem in klassischer Zeit außerordentlich beliebte und weit verbreitete Typus des am Boden hockenden, nackten Knabens (sog. Temple Boy[50]) ist auch in Kaunos mehrfach bezeugt. Wie auch sonst lassen sich mehrere Varianten scheiden, insbesondere im Hinblick auf die Sitzposition. Mal ist das linke Bein angewinkelt und das Körpergewicht auf diese Seite verlagert, wobei dann das rechte Bein mehr zu Seite gelegt ist. Dabei kann das Mäntelchen die Arme noch bedecken oder ist zu Boden geglitten, so daß der Knabe auf dem Gewand zu hocken scheint. Oder aber das rechte Bein ist untergeschlagen, das linke angewinkelt, so daß der Knabe auf dem rechten Unterschenkel zu sitzen scheint; in diesem Fall ist keinerlei Bekleidung angegeben[51]. Ebenso können beide Beine angewinkelt sein, so daß die Knie weit zur Seite geführt sind und die Füße sich unter dem Geschlecht treffen – eine sehr unnatürliche Sitzhaltung; Parallelen scheinen bisher zu fehlen. In diesem Fall ist als Besonderheit noch zu erwähnen, daß eine Kette mit Amuletten schräg über den Oberkörper hängt. Sie ist teilweise von der angewinkelten rechten Hand bedeckt (**Abb. 10**). Dieselbe Sitzposition nimmt ein weiterer Knabe ein, bei dem über dem rechten Unterschenkel noch ein kleiner Hund zugefügt ist, und bei dem die Kopfbedeckung sowie zwei vertikale Gewandsäume vor dem Leib darauf deuten, daß es sich um einen « Kapuzenknaben » handelt. Schließlich ist noch als letzte Variante die Statuette eines auffällig dicken Knaben zu erwähnen, der sich bei untergeschlagenem linken Bein eben zu dieser Körperseite hin wendet und sich dabei auf beide Hände stützt : eine stark bewegte, sich öffnende Haltung, zumal der Kopf leicht in den Nacken geworfen ist und nach oben blickt (**Abb. 11**). Wie auch bei den vorangegangenen

47. Nur ungefähr vergleichbar sind die Statuetten Blinkenberg, Taf. 134, Nr. 2906 und Işık, Taf. 31, Nr. 225.
48. Işık, S. 200 mit Anm.
49. Einen anderen Typus zeigt das Exemplar aus Lindos; Blinkenberg, Taf. 134, Nr. 2886.
50. Allg. s. T. Hadzisteliou-Price, *ABSA* 64 (1969), S. 95 ff.; Işık, S. 194 f. mit Anm.
51. Ähnlich : Theangela (Işık, Abb. 52); Lindos (Blinkenberg, Nr. 2369).

Varianten scheinen exakte Parallelen zu fehlen, wiewohl einzelne Merkmale (Kopfhaltung, Beinstellung, Armhaltung, Fettleibigkeit) durchaus anderweitig bezeugt sind.

Hockende, nackte Knaben des beschriebenen Typus stammen sowohl aus Kultstätten wie aus Gräbern[52]. Daß solche Figuren in einem Demeterheiligtum höchst sinnvolle Votive sind, bedarf keines ausführlichen Kommentares.

Tablett

Auf den Demeterkult in Kaunos weisen auch die Reste von rechteckigen Tabletts hin, die zur Aufnahme bzw. Darbringung unterschiedlicher Spenden, meist verschiedener Nahrungsmittel dienten (**Abb. 12**). Dazu gibt L. Deubner folgende Interpretation : « ... Die Lieferungen beziehen sich nicht auf ein Festmahl – dazu sind sie zu bescheiden –, sondern auf ein Kuchenopfer : es handelt sich um ungemahlene und gemahlene Gerste und Weizen, getrocknete Feigen, Wein, Öl, Honig, Sesam, Mohn, Käse und Knoblauch, dazu eine Fackel und 400 Drachmen Silber. »[53] Unter den Nahrungsopfern auf unseren Tabletts sind Weizen oder Gerste, Kuchen, Walnuß, Feigen auf Tellern, Granatapfel, Fladenbrot oder Sesamkringel (?) zu erkennen. Die langen Gegenstände seitlich der Opfergaben sind vielleicht als gebackene Teigphallen bzw. Teigschlangen zu identifizieren, die zum Ferkelopfer gut passen[54]. Die viereckige Form unserer Exemplare findet unter den bekannten Votivtellern nicht ihresgleichen, die rund sowie korbartig sind; sie sind sowohl als einzelne Stücke erhalten, werden aber auch von Adorantinnen bzw. von den Göttinnen getragen[55].

Die beschriebenen Figurentypen sowie einige weitere Votive, die hier nicht eigens berücksichtigt wurden[56], lassen keinen Zweifel, daß es sich in Kaunos um ein Demeterheiligtum, ein *Thesmophorion*, handelt. Systematische Grabungen konnten bisher noch nicht durchgeführt werden, doch ist die stattliche byzantinische Kirche am Ort ein eindringliches Zeugnis des antiken Vorgängerkultes. Nach heutiger Kenntnis ist das kaunische *Thesmophorion* das östlichst gelegene. Bemerkenswert scheint der hohe Anteil männlicher Figuren zu sein: Mit Oinochoe, Zweig, Kranz oder betend präsentieren sie sich der Gottheit. Diese auffallend starke Anteilnahme männlicher Verehrer der Göttin läßt vermuten, daß auch der Kult in Kaunos gewisse Eigenheiten aufwies.

Cengiz IŞIK.

52. Theangela : Işık, S. 61 f. und 193 ff., Taf. 8, Nr. 51-52; Halikarnassos : Higgins, Taf. 56, Nr. 372; Milet : Müller-Wiener, Taf. 28, Nr. 5; Lindos : Blinkenberg, Taf. 111, Nr. 2363-2364, 2369, 2371-2374; Akrokorinth : Stroud, a.O. (Anm. 5), S. 18, Taf. 8e; Higgins, Taf. 45, Nr. 258-260 (aus den Gräbern in Camirus auf Rhodos).

53. Deubner, S. 57.

54. Deubner, S. 44; Burkert, S. 368; Kron, S. 616.

55. Wiegand-Schrader, Abb. 149, 152; Blinkenberg, Taf. 140, Nr. 3023, 3027; 141, Nr. 3028, 3034; Stroud, a.O. (Anm. 5), S. 23, Taf. 11c-g aus Akrokorinth (Abb. e-g als *Liknon* genannt; Vgl. D. B. Thompson, *Hesperia* 23 (1954), S. 96 f., Taf. 22, Nr. T431 und T1547 aus Athen); Ph. E. Legrand, *BCH* 29 (1905), Abb. 30 (aus Troizen); Winter, S. 118, Nr. 4-5; 119, Nr. 2, 6; E. Töpperwein, *Terrakotten von Pergamon*, *PF* 3 (1976), S. 142, Nr. 598 (aus dem Grab von Poyracık); G. R. Davidson, D. B. Thompson, *Hesperia Suppl.* VII (1943), S. 128f., Abb. 68, Nr. 106 (aus der Stoa der Pnyx; auch einmal viereckig).

56. Protomenfragmente, Silene und Lampen sowie Kernos-Lampen.

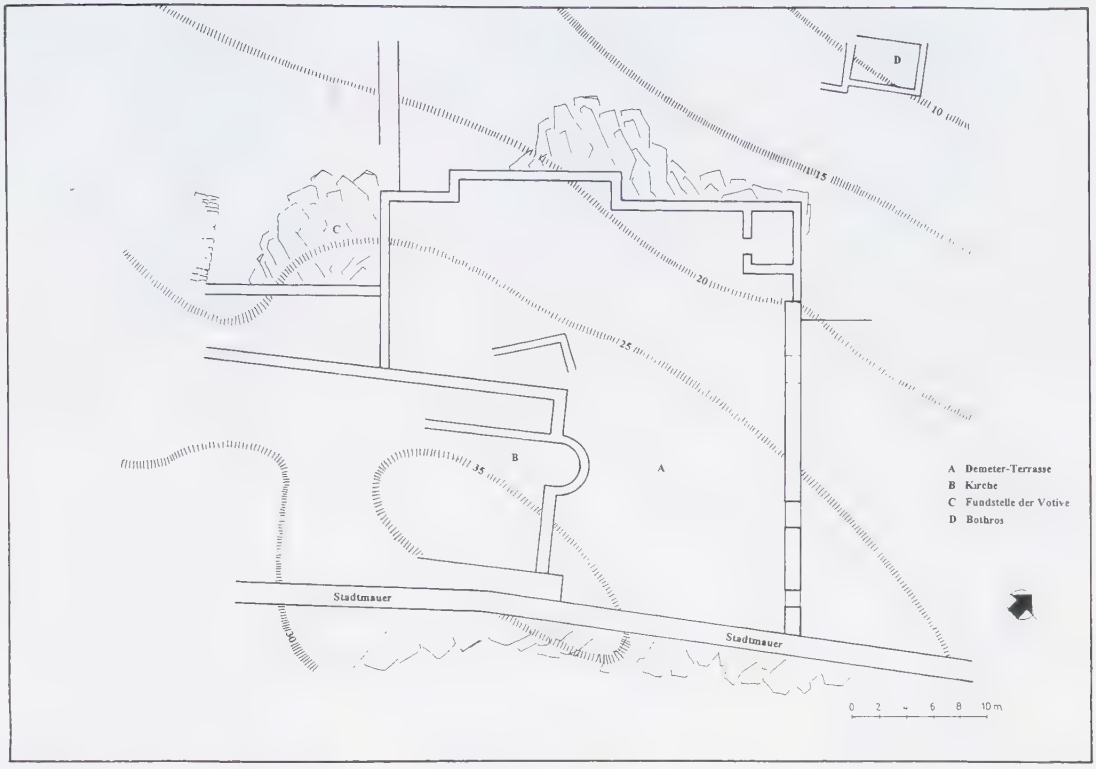


Abb. 1. — Die zweite Terrasse auf der *Küçük Kale* (C. Işık).

Abb. 2. — Frau mit Ferkel (Photo C. Işık).

Abb. 3. — Hydrophore mit einem auf der Schulter sitzendem Kind (Photo C. Işık).

Abb. 4. — Kernosträgerin (Photo C. Işık).

Abb. 5. —
Stehende Frau mit Vogel
(Photo C. Işık).

Abb. 6. — Stehender
Mann mit Zweig
(Photo C. Işık).

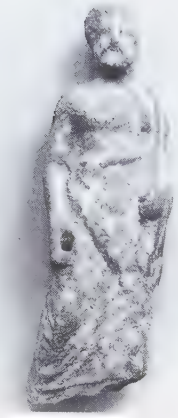


Abb. 7. — Stehender
Mann mit Zweig ?
(Photo C. Işık).

Abb. 8. —
Betender Mann
(Photo C. Işık).

Abb. 9. —
Stehender Mann in Mantel
(Photo C. Işık).

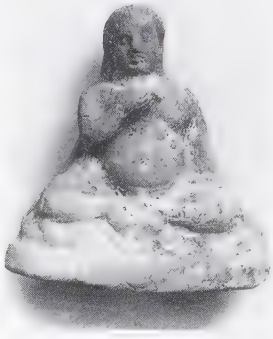


Abb. 10. —
Hockender Knabe
(Photo C. Işık).

Abb. 11. —
Hockender Knabe
(Photo C. Işık).

Abb. 12. — Tablett (Photo C. Işık).

UNE SCYLLA MÉCONNUE SUR UNE MOSAÏQUE DE BETH SHEAN ?

Il y a une quarantaine d'années, alors que je commençais tout juste, dans le « bureau Devambez », à me frayer un chemin dans les voies ardues de l'archéologie, j'ai fait la connaissance presque en même temps de Lilly Kahil et de Scylla. La première, qui fut pendant toutes mes années d'études une amie attentive, me mena, bien involontairement, vers la seconde en me demandant de relire les épreuves de son livre sur la céramique de Thasos[1]. Si mon intérêt pour la seconde, ce monstre « au beau visage », n'a jamais cessé, ce n'est que lorsque la Rédaction du *LIMC* m'a demandé de rédiger l'article « Skylla » – qui vient de paraître, en 1997, dans le volume VIII – que j'ai pu réunir un grand nombre de monuments. Malheureusement, parce que le nombre des pages était limité, je n'ai pas pu y faire figurer certains des objets « mineurs » que je mentionnerai ici.

Lors de la rédaction de l'article pour le *LIMC*[2], un détail d'une scène inspirée de l'*Odyssée* a attiré notre attention. Il s'agit d'une mosaïque découverte en 1964 par N. Tzori lors de fouilles à Beth Shean, l'ancienne Scythopolis en Palestine, dans un édifice baptisé par le fouilleur « Maison de Kyrios Léontis » à cause du nom du personnage mentionné dans les deux inscriptions[3] (**fig. 1**). Le « tapis de sol » rectangulaire est divisé en trois parties qui ont entre elles un lien subtil : en haut, des scènes tirées de l'*Odyssée* ; au centre, dans un médaillon entouré d'oiseaux, une inscription dédicatoire, en grec, de huit lignes ; en bas, une représentation allégorique du dieu Nil, allongé sur un hippopotame

1. L. Kahil, *La céramique grecque, fouilles 1911-1956*, *Etudes Thasiennes* VII (1960). Skylla est représentée sur un fragment de bol à reliefs, p. 133, n° 14, pl. LIX,14.

2. M.-O. Jentel, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Skylla I », p. 1137-1145, pl. 785-792.

3. Cette mosaïque est conservée au Musée de Beth Shean. N. Tzori, *IEJ* 16 (1966), p. 123-134, figs. 1-4, pl. 11, 12, 13b,c ; *RBi* 74 (1967), p. 92-93, pl. 15b ; « The House of Kyrios Leontis at Beth-Shean », *Eretz Israel* 11 (1973), p. 229-247 ; M. J. Chiat, « Synagogue and Churches in Byzantine Beit She'an », *Journal of Jewish Art* 7 (1980), p. 6-24 ; L. Roussin, « The Beit Leontis Mosaic : an Eschatological Interpretation », *Journal of Jewish Art* 8 (1981), p. 6-19 ; *Id.*, *The Iconography of the Figural Mosaic Pavements of Early Byzantine* (1985), p. 168 ; R. et A. Ovadiah, *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Pavements in Israel* (1987), p. 34-36, pl. XXX-XXXI ; H. Claussen, N. Staubach, « Odysseus und Hercules in der karolingischen Kunst I, Odysseus und " das grausige Meer dieser Welt " », *in Iconologia sacra, Festschrift für Karl Hauck* (1994), p. 359 sq., fig. 84. Pour les inscriptions, cf. B. Lifshitz, *Donateurs et fondateurs dans les synagogues juives, Répertoire des dédicaces grecques relatives à la construction et à la réfection des synagogues* (1967), p. 67-70, n° 77a et b.

auprès d'un nilomètre et d'un édifice figurant la ville d'Alexandrie et, à une bien plus petite échelle, un homme debout sur une barque à voile naviguant sur les flots sortis de l'urne du dieu[4].

Le panneau supérieur – le plus mutilé – était surmonté d'une inscription grecque, maintenant détruite[5]. Parmi les motifs conservés, deux sont des personnages bien reconnaissables d'un épisode de l'*Odyssée* (**fig. 2**). En haut, à droite, un Ulysse au regard inquiet, ligoté au mât, se retourne vers la proue de son navire. Au-dessous de lui, au bord des flots, une sirène à tête et buste féminins et corps d'oiseau joue de la flûte[6]. L'angle supérieur gauche de la mosaïque a été détruit; il ne subsiste que la queue de poisson, les pattes et le bas du torse d'un ichthyocentaure vers la droite, chevauché par une néréide nue dont la tête et le bras gauche ont disparu.

En bas, à gauche, un homme à demi vêtu semble assis (?) ou accroupi à la proue d'un vaisseau chargé de *pithoi*, à la voile carguée, se dirigeant vers la droite. Il tient maladroitement, des deux mains, la hampe d'un harpon (un trident selon N. Tzori[7]) dont la pointe a disparu. Il la darde en direction d'une créature marine, qui surgit des flots dans l'angle droit de la mosaïque. De cet être, seule subsiste une queue à trois spires dont ne voit pas la nageoire caudale. N. Tzori écrit: « This creature resembles in shape and colors the Ichthyocentaur above, but it has a shorter body »[8]. R. et A. Ovadiah l'identifient comme « a swimming ichthyocentaur (badly preserved) »[9], mais L. Roussin y voit une représentation du tourbillon de Charybde[10]. D'après les photographies publiées[11], l'emplacement qui devrait correspondre à la tête du monstre n'est pas suffisant pour y insérer la tête, le torse et les pattes d'un ichthyocentaure.

Nous proposons une autre hypothèse, basée moins sur la forme – incomplète – du monstre que sur l'attitude de son adversaire. Dans le Chant XII de l'*Odyssée*, Circé conseille à Ulysse de ne pas combattre la monstrueuse Scylla[12] qui, de toutes façons, arrachera de son navire six de ses compagnons. Mais Ulysse passe outre aux recommandations de la magicienne : armé de deux javelots, il se poste à la proue du vaisseau pour attaquer la « chienne de mer »[13].

4. Pour le panneau du Nil, voir aussi E. Alföldi-Rosenbaum, J. Ward-Perkins, *Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaican Churches* (1980), p. 46, pl. 86,3; M.-O. Jentel, « La représentation du dieu Nil sur les peintures et mosaïques », *EMC* (1987), p 209-216, pl. 8; *Ead.*, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Neilos », p. 720-721, n° 7*. Ce panneau sera étudié en détail dans notre *Corpus des représentations du dieu Nil* (Collection *Hier pour Aujourd'hui*, Québec), sous presse.

5. Selon Tzori, *loc. cit.* (n. 3), p. 132 : « The ends of the letters AMP have been preserved ».

6. Pour les représentations d'Ulysse avec les sirènes voir, en dernier lieu O. Touchefeu-Meynier, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Odysseus », p. 943-970, avec bibliographie et liste des monuments p. 962-964; G. Camporeale, *LIMC* VI, *s.v.* « Odysseus-Uthuze », p. 970-983, en particulier 975-976, 981-982; E. Hofstetter, I. Krauskopf, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Seirenes », p. 1093-1104; S. Ensoli, « Le sirene omeriche e le sirene musicanti di età classica », *in Ulisse. Il mito e la memoria*, Cat. d'expos. Rome (1996), p. 96-107 et 141-147.

7. Tzori, *loc. cit.* (n. 3), p. 129.

8. *Ibid.*, p. 129-130.

9. Ovadiah, *op. cit.* (n. 3), p. 35.

10. Roussin, *op. cit.* (n. 3), p. 69.

11. Nous n'avons pas pu examiner *de visu* cette mosaïque.

12. *Odyssée* XII 85-100.

13. *Odyssée* XII 226-259.

Au moins depuis l'époque hellénistique, les artistes représentent souvent le héros menaçant le monstre de sa lance[14]. On le voit, par exemple, sur un bol à reliefs du Louvre, datable, semble-t-il, du milieu du IIe s. av. J.-C.[15]. Comme sur la mosaïque de Beth Shean, les deux épisodes représentés sont Scylla et les sirènes. Fernand Courby a fait remarquer que le potier a utilisé, pour les deux sirènes enlacées, un motif représentant un couple bacchique, ce qui explique leur forme purement humaine. Les figures sont faites à l'aide de poinçons séparés, très disparates, qui ne sont pas tous à la même échelle[16]. Scylla à torse humain et queue de poisson, nageant vers la droite, semble brandir des deux mains un gouvernail en direction d'Ulysse qui l'affronte, debout à la proue de son navire. Le motif, peu lisible, a été fait par un poinçon très usé mais est identifié par l'inscription ΣΚΥΛΛΑ qui était gravée dans le moule du bol. Ulysse, identifié par l'inscription ΟΔΥΣΣΕΟΣ, se protège d'un grand bouclier ovale et darde sa longue lance en direction de Scylla[17]. Un bol à reliefs rhodien de la même époque, maintenant conservé à Berlin[18], est décoré d'une scène analogue, faite aussi avec des poinçons séparés.

Sur une phiale à omphalos décorée de reliefs, dite « patère de Calès », à Berlin, qui serait datable de la même époque, on voit Ulysse, protégé par son bouclier, s'avançant à grands pas vers la proue de son navire et dardant un trident en direction de Scylla; le monstre a un torse féminin et deux queues de poisson; de ses hanches sortent des protomés de chien. De la main droite, elle tient un gouvernail, tandis que, de la gauche, elle arrache un marin cramponné à la proue du navire[19]. Sur ces phiales figurent aussi, dans une ronde sans fin, deux phases de l'aventure d'Ulysse avec les sirènes : un marin attachant Ulysse au mât, et le bateau avec ce dernier, toujours lié au mât, passant devant les sirènes. Celles-ci sont représentées sous la forme de femmes aux ailes et aux pattes d'oiseau. D'autres exemplaires de ces phiales moulées sont conservés à Tarquinia (Corneto)[20], Gotha[21] et Saint-Pétersbourg[22]. Dans les fouilles de Calès furent retrouvés deux fragments de moules pour des patères analogues (le décor du pourtour n'est pas le même) : sur l'un subsistent le groupe d'Ulysse passant devant trois sirènes et l'éperon de la proue du navire précédent[23], et, sur l'autre, deux proues de navire[24]. On peut

14. Sur les représentation de Scylla, voir en dernier lieu M.-O. Jentel, *loc. cit.* (n. 2), p. 1137-1145, avec bibliographie; voir aussi G. Waywell, « Scilla nell'arte antica », *in Ulisse* (*op. cit.* [n. 6]) [paru lorsque le *LIMC* VIII était sous presse], p. 142, 148-154, 189-193, 231-238, 280-319, 332-375.

15. Paris, Louvre, CA 263, cf. M.-O. Jentel, *CVA* Louvre 15 (1968), pl. 1,2 et 6,3 = *LIMC* VI, *s.v.* « Odysseus », n° 157 (la silhouette de Scylla est floue mais Ulysse est plus net).

16. F. Courby, *Les vases grecs à reliefs* (1922), p. 306.

17. Le motif d'Ulysse est incomplet. Nous reproduisons ici le dessin publié par F. Courby, *op. cit* (n. 16), p. 301, fig. 57.

18. Berlin, Staatl. Mus. Preuss. K. inv. 1983.16, cf. A. Greifenhagen, *Beiträge zur antiken Reliefkeramik* (1983), p. 52-65, fig. 48, 50, 52; *Ulisse* (*op. cit.* [n. 6]), p. 150, n° 2.63 avec fig. et bibl. D'autres fragments étaient conservés à Kiel (Greifenhagen, *op. cit.*, fig. 49) et à Saint-Pétersbourg (Greifenhagen, fig. 51).

19. Berlin, Staatl. Mus. Inv. F 3882, cf. R. Pagenstecher, *Die calenische Reliefkeramik* (1909), p. 81-82, n° 126a = Greifenhagen, *op. cit.* (n. 18), p. 63, fig. 59; O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysséens dans l'art antique* (1968), p. 152, n° 253 = *LIMC* VI, *s.v.* « Odysseus », n° 954; *Ulisse* (*op. cit.* [n. 6]), p. 142, n° 2.49 avec fig.

20. R. Pagenstecher, *op. cit.* (n. 19), n° 126a, fig. 36 = Touchefeu, *op. cit.* (n. 19), n° 254, pl. XXV,2.

21. R. Pagenstecher, *op. cit.* (n. 19), n° 126c = Touchefeu, *op. cit.* (n. 19), n° 255.

22. R. Pagenstecher, *op. cit.* (n. 19), n° 126d = Touchefeu, *op. cit.* (n. 19), n° 252.

23. W. Johannowsky, *BA* 46 (1961), p. 107, n. 52, fig. 19a et b. Selon Touchefeu, le fragment de Rome signé par Canoleius, un potier originaire de Calès, ne semble pas appartenir à la même série, cf. Pagenstecher, p. 82, fig. 37 = Touchefeu, *op. cit.* (n. 19), p. 153, n. 15.

24. L. Senesi, « Frammenti inediti di ceramica calena », *RAAN* 51 (1976), p. 171-178, pl. I, fig. 1.

ajouter à ces monuments un poinçon en terre cuite découvert dans les fouilles de Didymes, où apparaît, au second plan, un minuscule Ulysse brandissant une lance[25].

Ces petits objets sont sans doute le reflet de chefs-d'œuvre maintenant disparus, comme la Scylla de bronze hellénistique, peut-être d'origine rhodienne, qui décorait la spina de l'hippodrome de Constantinople[26] et aurait été, selon B. Andreae, le prototype du groupe en marbre de la grotte de Sperlonga. Malheureusement il ne subsiste de ce groupe que sept mille fragments, à partir desquels une superbe reconstitution a été réalisée sous la supervision de B. Andreae et B. Conticello[27].

D'autres œuvres de la fin de l'époque hellénistique, comme la mosaïque de Gubbio[28], un médaillon d'applique en terre cuite provenant de Sainte-Colombe dans la vallée du Rhône datable du IIe s. ap. J.-C.[29], des contorniates frappés à Rome dans la seconde moitié du IVe s.[30], montrent Ulysse dans une attitude analogue : à une prudente distance de Scylla, le héros a un pied sur la proue du navire; le bras droit levé, il darde sa lance en direction du monstre[31].

Pour comprendre le motif qui nous intéresse sur la mosaïque de Beth Shean, il faut non seulement garder en mémoire les représentations que nous venons de citer, mais aussi prendre en compte d'autres éléments comme l'habileté de l'artisan mosaïste à transcrire un modèle « classique » et à l'adapter à la forme de la surface qu'il doit décorer : par exemple, on peut s'étonner de voir qu'une seule sirène soit présente. Pourtant, les textes antiques parlent « des » sirènes et les artistes en représentent généralement trois, ou très rarement deux[32]. Cela peut s'expliquer par la difficulté, pour le mosaïste, de faire entrer deux personnages de plus dans la partie droite de sa composition. L'artiste de la mosaïque de Tor Marancio s'est heurté, semble-t-il, à un obstacle analogue lorsqu'il a figuré une toute petite sirène isolée au milieu du carrousel de monstres marins qui occupe les trois quarts de la surface[33]. Si la composition originale dont s'inspirait l'artiste a dû être coupée, faute d'espace suffisant, cela pourrait expliquer la forme « résumée » du motif de Scylla. Ici, la partie disparue de la mosaïque est trop petite pour avoir permis à l'artiste de représenter, à la manière classique, le torse féminin de Scylla avec sa ceinture de protomés de chiens.

Il nous semble que le mosaïste n'a transcrit ici à sa manière – car il ne semble pas qu'il ait été un « copiste » fidèle – qu'une partie du motif d'Ulysse luttant contre Scylla. Sauf pour les contorniates qui sont inspirés de groupes statuaires plus anciens, on n'en

25. Cf. *Ulisse* (*op. cit.* [n. 6]), p. 151, n° 64 avec fig. et bibl.

26. Statue détruite à la suite du sac de Constantinople par les Croisés en 1204. Cf. *Anth. Pal.* IX 755; XI 271; voir bibl. dans *LIMC* VIII, *s.v.* « Skylla 1 », n° 88.

27. Reconstruction par V. Moriello et S. Bertolin, voir *Ulisse* (*op. cit.* [n. 6]), p. 280-315, avec fig.; 364, n° 5.16; *LIMC* VIII, *s.v.* « Skylla I », n° 57. Sur les autres reconstructions, cf. G. Sauron, « Un conflit qui s'éternise : la "guerre de Sperlonga" », *RA* (1997), p. 261-296.

28. Cf. *Ulisse* (*op. cit.* [n. 6]), p. 188-193, 238, n° 4.1; *LIMC* VIII, *s.v.* « Skylla I », n° 51*.

29. Cf. P. Wuilleumier, A. Audin, *Les Médaillons d'applique gallo-romains de la Vallée du Rhône* (1952), p. 48, fig. 58 = *LIMC* VIII, *s.v.* « Skylla I », n° 53, avec dessin et bibl.

30. Cf. A. et E. Alföldi, *Die Kontorniat-Medaillons* I (1976), pl. 63, nos 9-12; 65, nos 1-4; 216, n° 5 = *LIMC* VIII, *s.v.* « Skylla I », n° 56* (contorniates datables des années 356-394).

31. Scylla est parfois, comme sur la mosaïque de Gubbio, de taille gigantesque par rapport à Ulysse.

32. Ulysse avec deux sirènes seulement, voir p. ex. *LIMC* VI, *s.v.* « Odysseus », nos 151, 153*, 156*.

33. Vatican, Braccio Nuovo, mosaïque de la première moitié du IIe s. ap. J.-C., cf. *LIMC* VI, *s.v.* « Odysseus », n° 163*, avec bibl. = *LIMC* VIII, *s.v.* « Skylla I », n° 42*.

connaît guère, actuellement, de représentations « tardives » contemporaines de la mosaïque de Beth Shean, qui est du milieu du Ve s. ou du VIe s. ap. J.-C.[34], à l'exception d'une peinture murale assez effacée, dans une tombe du IVe siècle à Asgafa en Cyrénaïque[35]. Cependant une peinture murale, datable des environs de 885, dont les restes ont été découverts lors des travaux de restauration de l'abbaye de Corvey en Westphalie[36], pourrait aider à interpréter la scène de la mosaïque (**fig. 3**). Elle montre Ulysse attaquant Scylla non pas de loin, mais en un combat si rapproché que le héros, au lieu d'être debout sur la proue de son navire, semble marcher sur la queue – ou peut-être sur l'une des queues – de Scylla. Il ne darde plus son arme, mais l'enfonce dans la gueule de l'un des chiens. La petite partie endommagée de la mosaïque de Beth Shean pourrait correspondre à l'un des protomés ou têtes de chien de Scylla. Cette tête de chien ou de dragon, au lieu de sortir de la ceinture du monstre, terminait peut-être l'une de ses queues comme on le voit sur quelques monuments apuliens[37] (**fig. 4**) et un relief d'argent doré[38], du IVe s. av. J.-C. Si on ne regarde que la silhouette d'Ulysse et la queue de Scylla sur la peinture de Corvey, on comprendra mieux la scène de Beth Shean : c'est dans les spires de la queue de Scylla – dont l'extrémité a disparu dans la cassure et dont le reste du corps a été coupé, faute d'espace – que l'homme du bateau enfonce son harpon. Le mosaïste s'est peut-être inspiré, non d'une œuvre plastique, mais d'une peinture illustrant un manuscrit maintenant disparu.

Le thème d'Ulysse résistant aux mélodies enchanteresses des sirènes, utilisé par les philosophes néo-platoniciens, a été récupéré aussi par les disciples du Christ ; il apparaît souvent dans la littérature chrétienne pour symboliser la force de l'âme qui résiste aux tentations de ce monde, car les mésaventures de l'*Odyssée* préfigurent le voyage de la vie, et on en trouve des représentations sur les sarcophages – peut-être réutilisés – à l'époque paléochrétienne[39]. À l'époque carolingienne, Ulysse, les sirènes, Scylla décorent encore, en compagnie de monstres marins et de centaures, les murs des monastères et les pages des manuscrits. Par exemple l'abbesse Herrade de Landsberg, qui a illustré, entre 1159 et 1180, le manuscrit du *Hortus Deliciarum* pour l'édification de ses moniales du Mont Sainte-Odile en Alsace, a consacré trois vignettes aux sirènes[40] : sur la première,

34. Ovadiah, *op.cit.* (n. 3), p. 35 (milieu du Ve s.) ; M. Avi-Yonah, *Art in Ancient Palestine. Selected Studies* (1981), p. 35 (VIe s.).

35. *Ulisse* (*op. cit.* [n. 6]), p. 230-236, fig. 1, 6, 11.

36. Landes Nordrhein-Westfalen, *Kunst und Kultur im Weserraum 800-1600 Corvey, 25.5 - 15.9.1966* (1967), I, pl. A en couleurs face à la page 16 ; II, p. 646-648, nº 381 (texte de H. Claussen) ; G. M. A. Hanfmann, « The Scylla of Corvey and her Ancestors », *DOP* 41 (1987), p. 250-260, fig. 1 et 2 ; H. Claussen, N. Staubach, *loc. cit.* (n. 3), p. 341-382, fig. 84-103.

37. *LIMC* VIII, *s.v.* « Skylla I », nos 14 (péliké apulienne à figures rouges), 22* (manche de miroir en bronze), 50* et 70* (gourdes à reliefs en terre cuite). H. Claussen (*loc. cit.* [n. 3], p. 361) avait pensé à un monstre à tête de dragon mais non à une tête de dragon ou de chien terminant une queue de Scylla.

38. Scylla ailée avec deux queues, début du IIIe s. av. J.-C. Cf. *The Western Greek Colonies in South Italy and Sicily* (1995), p. 123-124, nº 55B, avec fig.

39. P. Courcelle, « Quelques symboles funéraires du néo-platonicisme latin : le vol de Dédale, Ulysse et les Sirènes », *REA* 45 (1943), p. 65-93, pl. I, II ; Th. Klauser, « Studien zur Entstehungsgeschichte der christlicher Kunst VI.15. Das Sirenabenteuer des Odysseus – ein Motiv der christlicher Grabkunst ? », *JbAC* (1963), p. 72-100, pl. 10-14 ; H. Rahner, « Odysseus at the Mast », *in Greek Myths and Christian Mysteries* (1971), p. 328-386 ; Claussen, *loc. cit.* (n. 3), p. 341-382.

40. Le manuscrit original a été détruit par un incendie en 1870, cf. A. Straub, G. Keller, *Hortus Deliciarum – Garden of Delights, Herrad of Landsberg* (1977), pl. LVII-LVIII ; R. Green, M. Evans, C. Bischoff,

marins et passagers d'un navire se sont endormis, bercés par le chant des sirènes, en abandonnant rames et gouvernail; sur la seconde, les imprudents sont brutalement réveillés par les femmes-oiseaux qui les déchiquettent de leurs serres et jettent leurs membres à la mer. Sur la troisième, le bon chrétien, symbolisé par « sire Ulysse », solidement attaché au mât avec sa cotte de maille, son heaume et son écu, devise tranquillement avec son écuyer tandis que ses compagnons – sauf le pilote qui tient fermement le gouvernail – arrachent les sirènes de leur perchoir et les précipitent dans la mer. Un homme barbu fiche son harpon – avec une délectation toute chrétienne – dans le flanc d'une sirène mourante qu'il enfonce dans les flots, comme le marin de Beth Shean plante le sien dans le monstre.

Puisque le concept littéraire « *mare* = *mundus* » ou « *mare* = *saeculum* » a joui d'une telle fortune à la fin de l'Antiquité, on a été tenté d'attribuer une signification eschatologique à la mosaïque de Beth Shean, d'autant plus que l'invocation « *Seigneur, aide Leontis Kloubas* » apparaît au centre de la scène, entre la voile carguée du navire et la tête de la sirène[41]. Mais on peut aussi se demander si le thème représenté n'a pas un double sens, le second étant plus prosaïque. Ce qui reste de la composition est très particulier : le panneau est divisé, semble-t-il, en deux « îles » entourées par les flots de l'océan (dessinés avec des tesselles grises, bleues, rouges, brunes, verdâtres et jaunes), qui, issus de l'angle supérieur gauche de la mosaïque (maintenant détruit), ondulent sous l'ichthyocentaure et le navire d'Ulysse, descendent derrière la sirène pour former la mer où vogue le bateau chargé de *pithoi* et remontent à gauche derrière celui-ci pour se mêler aux flots sous l'ichthyocentaure. Quatre gros poissons sont représentés : le premier, sous la proue du navire d'Ulysse, nage vers la droite; le second descend vers la sirène et le troisième, au-dessous du monstre marin, se dirige vers la gauche; le quatrième nage vers le haut en direction de la queue du Triton. Les deux navires se dirigent en sens contraire des poissons. Il faut donc lire la représentation de bas en haut, et non, comme on semble l'avoir fait jusqu'ici, en partant de l'ichthyocentaure et d'Ulysse – ou plutôt du personnage représenté « en Ulysse ». Si on reconnaît Scylla dans le monstre marin, on se rend compte que les deux navires suivent une route inverse de celle d'Ulysse en passant d'abord devant Scylla, puis devant la sirène. Car si Ulysse, comme le dit l'*Odyssée*, « descend le cours du fleuve Océan »[42], ici les deux navires de la mosaïque le remontent. Que vient faire, dans la scène, l'oiseau qui bat des ailes, entre la sirène et le matelot[43] ? N'est-ce pas une allusion à l'autre route qu'aurait pu suivre le héros, le passage entre les *Planktai* (parfois confondues avec les *Roches Errantes*) dont parle Circé ? Ces roches redoutables broient tous ceux qui les franchissent : les oiseaux et « même les colombes

M. Curshmann, *Herrad of Hohenburg, Hortus Deliciarum, Studies of the Warburg Institute* 36 (1979), I, p. 202, n° 227-229; II, p. 365-367, pl. 125, 126; H. Claussen, *op.cit.* (n. 3), p. 366, fig. 94.

41. Cf. L. Roussin, *Journal of Jewish Art* 8 (1981), p. 6-19.

42. *Odyssée* XI 639-640.

43. Le seul autre exemple d'un oiseau représenté avec Ulysse et les sirènes est sur une très petite intaille (A. Furtwängler, *Die antike Gemmen* [1900], pl. L,16; Courcelle, *loc. cit.* [n. 39], p. 77-78, fig. 5; Touchefeu, *op. cit.* [n. 19], p. 160, n° 280). P. Courcelle identifie cet oiseau comme l'aigle de l'apothéose. L'oiseau informe, perché en haut du mât du navire d'Ulysse sur une statuette en bronze du IV^e^ siècle au Virginia Museum à Richmond, a été identifié par Malcolm Bell comme une colombe figurant le Saint-Esprit, qui conduirait le bateau sain et sauf au port, cf. K. Weitzmann (éd.), *Age of Spirituality* (1979), p. 222-223, n° 199, avec fig.; *LIMC* VI, *s.v.* « Odysseus », n° 189.

de Zeus, qui portent l'ambroisie » doivent leur payer un lourd tribut[44]. Selon une tradition plus tardive, Ulysse serait passé aussi par les *Planktai* qu'il mentionne à Pénélope parmi les périls qu'il a encourus[45]. Les deux navires se dirigent vers la « néréide » portée par un ichthyocentaure, et c'est vers elle que le personnage lié au mât retourne la tête. Comme l'avait déjà reconnu L. Roussin[46], il s'agit d'Ino-Leucothéa, mortelle devenue déesse marine après de terribles épreuves. La « blanche déesse », prise de compassion pour Ulysse, lui apparaît soudainement et lui prête son voile pour le protéger des dangers[47]. H. Claussen pense que cette identification n'est pas possible, parce qu'il n'existe pas de représentations antiques de cette déesse[48]. En réalité, si l'on n'a pas retrouvé de représentations de Leucothéa avec Ulysse, il existe, à la même époque tardive que la mosaïque de Beth Shean, la figuration d'Ino-Leucothéa, à la manière d'une néréide nue, portée par le dieu marin Glaukos sous forme d'ichthyocentaure[49]. Ces figures sont bien identifiées par des inscriptions.

Cette *Odyssée* « à rebours », commençant au chant XII et se terminant au chant V, a aussi d'autres caractéristiques qui ne semblent pas avoir attiré l'attention des archéologues qui ont étudié cette mosaïque. Aussi bien dans le panneau de l'*Odyssée* que dans celui du Nil, les vaisseaux sont des bateaux de commerce et non des navires pour les passagers ou pour le combat. La cargaison de deux d'entre eux a été soigneusement représentée : l'adversaire de Scylla transporte deux *pithoi*[50] – contenant peut-être des huiles parfumées ou du garum – tandis que le navire du Nil porte trois objets cylindriques qui devaient être facilement identifiables pour les gens de cette époque. Ce sont donc des navires de transport qui figurent ici, et cela nous permet de hasarder une hypothèse. Qui était Leontis Kloubas ? Certainement un personnage important, qui se faisait appeler « Kyrios »[51] – « seigneur » –, assez aisé pour offrir un pavement en mosaïque d'assez grandes dimensions[52]. Était-il, comme le pense Avi-Yonah[53], « a rich Jew of Alexandria » et aussi, comme le pense B. Lifshitz, à cause du surnom de Kloubas, « un fabricant ou un marchand de paniers ou un constructeur de fourneaux »[54] ? On ne peut affirmer, sur

44. *Odyssée* XII 58-72.

45. Vers interpolés : *Odyssée* XXIII 327-328.

46. L. Roussin, *op. cit.* (n. 3), p. 168-169.

47. *Odyssée* V 333-352.

48. Claussen, *loc. cit.* (n. 3), p. 362, n. 87.

49. Cf. M.-O. Jentel, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Glaukos I », n° 1, = A. Nercessian, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Ino », n° 22 (mosaïque des thermes de St Rustice au Musée de Toulouse); *LIMC* IV, *s.v.* « Glaukos I », n° 2, = *LIMC* V, *s.v.* « Ino », n° 23 (mosaïque des thermes de Garni); ainsi qu'un plat en argent, sans inscription, du musée Bénaki à Athènes (*LIMC* IV, *s.v.* « Glaukos I », n° 3, = *LIMC* V, *s.v.* « Ino », n° 24*).

50. Cf. Tzori, *loc. cit.* (n. 3), p. 129; Ovadiah, *op. cit.* (n. 3), p. 35.

51. Dans l'inscription du panneau central.

52. 3,20 m x 8,50 m (cf. Ovadiah, *op. cit.* [n. 3], p. 35). Cette mosaïque figurée de 27 mètres carrés devait coûter à l'époque environ 15 *solidi*. Pour le calcul du coût des pavements de mosaïques figurées de cette époque, on pourrait se baser sur les inscriptions en araméen de la synagogue de Hammat Gader en Palestine, où les surfaces de pavement et les montants des dons – probablement correspondants – sont indiqués, cf. M. Avi-Yonah, *in Encyclopaedia of Archaeological Excavations in the Holy Land* II (1976), p. 469-473; *Id.*, *in The New Encyclopaedia of Archaeological Excavations in the Holy Land* II (1993), p. 566-569; J. P. Caillet, *L'Évergétisme monumental chrétien en Italie et à ses marges d'après l'épigraphie des monuments de mosaïque* (1993), p. 430-433 et 451-465. Je dois à l'amabilité de Tran Tam Tinh le calcul du prix probable de revient de cette mosaïque et les références ci-dessus.

53. Avi-Yonah, *op. cit* (n. 34), p. 35.

54. Lifshitz, *op. cit.* (n. 3), p. 68-69.

la seule foi d'une représentation nilotique, que Leontis Kloubas soit originaire d'Alexandrie, mais on peut certainement en conclure qu'il avait des rapports étroits avec cette ville. Si nous interprétons correctement le message de cette mosaïque, Leontis pourrait être un marchand, spécialisé dans l'import-export entre Alexandrie, la Palestine et la côte Ouest de l'Italie, ou un armateur dont les navires font la navette entre l'Orient et l'Occident en passant par le détroit de Messine. La ville de Scythopolis, sur la rive droite du Jourdain, ne semble pas, à première vue, convenir à ce genre de commerce, mais, située dans une vallée fertile, elle était reliée par une route au port de Cesarea Maritima et était le point de départ de la piste des caravanes vers l'Est[55].

Malgré l'opinion de Tzori, l'inventeur de la mosaïque, le bâtiment n'était pas, semble-t-il, la « maison » de Leontis Kloubas, et rien ne prouve que Leontis Kloubas résidait en permanence dans cette ville. Ce nom lui avait été donné à cause des deux inscriptions, celle du panneau de l'*Odyssée* et celle du médaillon central. Mais, comme le fait remarquer B. Lifshitz, la formulation de cette seconde inscription ne convient pas au pavement d'une maison privée[56]. Il a donc pensé qu'il s'agissait d'une synagogue[57], mais une autre synagogue a été fouillée dans le même complexe[58]. Les traces d'une menorah à cinq branches dans le médaillon central semblent, d'après Tzori, indiquer qu'il ne s'agit pas non plus d'une synagogue[59]. Cependant, l'inscription centrale, avec l'emphase mise sur le nom du donateur et ses intentions, pourrait convenir à un bâtiment public ou semi-public, comme le siège d'une association ou d'une corporation – ou encore une hôtellerie (caravansérail) – dont les membres se placent sous la protection de leur dieu, sans oublier de mentionner les noms des généreux donateurs qui ont permis de construire et de décorer cet édifice[60].

En commandant la mosaïque, pourquoi le « kyrios Leontis » a-t-il choisi l'alliance de deux sujets apparemment disparates, l'Égypte (le Nil avec Alexandria) et Ulysse ? Notre interprétation permettrait de voir une certaine logique dans ses idées, une allégorie qui allie ses activités d'homme d'affaires et ses préoccupations normales matérielles et spirituelles. Comme pour tous les commerçants et navigateurs de l'époque, courir les mers présente des périls – dont témoignent de nombreux textes antiques ainsi que plusieurs prières isiaques et chrétiennes – à la fois pour la sécurité, la vie des marins et pour la sauvegarde des navires et des marchandises, source de prospérité. Dans ces dangers où on risque constamment de tomber « de Charybde en Scylla », on prie pour que le « Seigneur aide kyrios Leontis » dans ses entreprises terrestres et lui donne le salut temporel et éternel.

Marie-Odile JENTEL.

55. CHIAT, *loc. cit.* (n. 3), p. 6.
56. LIFSHITZ, *op. cit.* (n. 3), p. 70.
57. LIFSHITZ, *op. cit.* (n. 3), p. 70.
58. Cf. p. ex. OVADIAH, *op. cit.* (n. 3), p. 36-37.
59. Seuls le contour et les flammes rouges de la menorah sont encore visibles, cf. TZORI, *loc. cit.* (n. 3), p. 130.
60. On a retrouvé aussi, dans la cour du même édifice, un fragment de linteau de marbre offert par Nonnos, originaire de Cyzique, « pour le salut de sa maisonnée », cf. TZORI, *loc. cit.* (n. 3), p. 132.

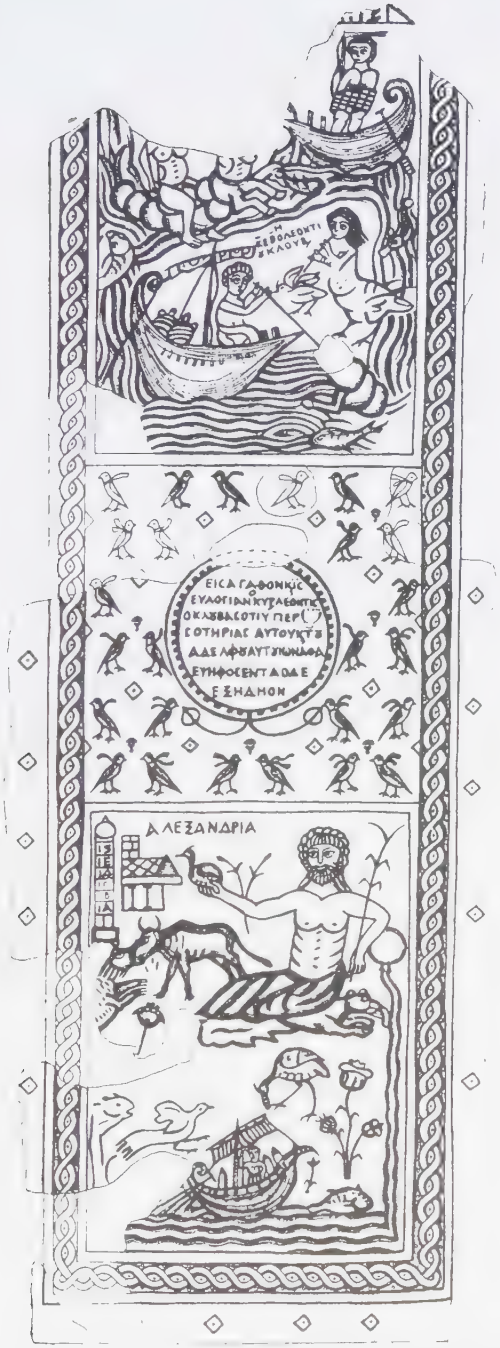


Fig. 1. — Dessin de la mosaïque de Beth Shean (d'après *IEJ* 16 [1966], p. 128, fig. 4).

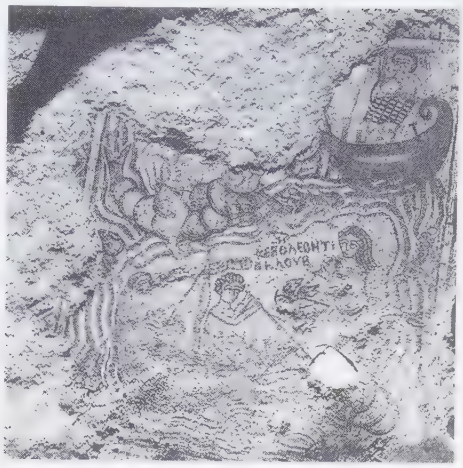


Fig. 2. — Le panneau d'Ulysse (photo Israel Antiquities Authority).

Fig. 3. — La Scylla de Corvey (d'après *DOP* 41 [1987], fig. 1).

Fig. 4. — Gourde à reliefs. Carlsruhe, Badisches Landesmus. B 659 (photo Musée).

A CYPRIOTE BANQUET SCENE *

From the Early Bronze Age onwards Cypriote artists have been particularly fond of narrative representations, both two-dimensional (vase-painting) and three-dimensional (stone or terracotta reliefs or groups in the round). The well-known model of a sanctuary from a tomb at Vounous, dating to the end of the Early Bronze Age or the "picnic" scene on a Bichrome vase in the Amathus style[1] may serve as representative examples. Similar narrative representations are very popular in the folk art of Cyprus to-day. Scenes from every day life are the usual theme of such representations, with a large number of figures taking part in lively scenes.

The present note concerns a stone relief representation of such a scene found more than one hundred and twenty years ago and now in the Metropolitan Museum of Art, New York (**fig. 1**). Although it was described in various catalogues[2] it has been briefly discussed by Dentzer in his *magnum opus* on the banquet scenes,[3] and more recently by Ghedini in an article which has been brought to our attention by Hermary.[4] As it is an important document both from the point of view of the history of the ancient art of Cyprus and of ancient Cypriote popular religion the writer considered it opportune to bring it again to the notice of the scholarly world with a good photograph and an

* This paper is dedicated with much affection to Lilly Kahil, with whom I shared the joys and disappointments of the Canadian-French excavations at Soloi, in Cyprus (1964-1974). Although coming from a strictly classical Greek background her interest in Cypriote archaeology was genuine and could have been very productive had it not been for the abrupt discontinuation of the excavations at Soloi, now in the part of Cyprus which is occupied by the Turkish Army. She was keenly interested in the iconographical importance of Cypriote Art with regard to *LIMC* and her broad-mindedness allowed objects of Cypriote Art to figure extensively in this great work. I would like to thank Prof. Antoine Hermary for several bibliographical references.

1. V. Karageorghis, J. des Gagniers, *La céramique chypriote de style figuré* (1974), p. 516-517; J. des Gagniers, "Une fête champêtre sur une amphore d'Amathonte", *RA* (1972), p. 53-56.

2. L. Palma di Cesnola, *A descriptive Atlas of the Cesnola Collection of Cypriote Antiquities in the Metropolitan Museum of Art, New York*, I (1885), pl. LXXV; III (1903), pl. CXXXIII,2, no. 553; J. L. Myres, *Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus. The Metropolitan Museum of Art* (1914), p. 313, no. 1870.

3. J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e^ au IV^e^ siècle avant J.-C.* (1982), p. 281-282.

4. Fr. Ghedini, "Un rilievo da Golghoi e il culto di Apollo Magirios", *MDAI(A)* 103 (1988), p. 193-202; a large photo of the relief was published by J. B. Connelly, "Standing before one's God. Votive sculpture and Cypriot religious tradition", *BiA* 52 (1989), p. 212.

accurate description, as well as with a commentary on opinions which have already been put forward about its iconography.

It is said to have been found at the sanctuary site of Golgoi in the south-eastern part of Cyprus[5] by Luigi Palma di Cesnola and thus formed part of the Collection which was acquired by the Metropolitan Museum of Art, New York, in 1874[6] (Inv. no. 74.51.2338).

The relief representation is carved on one flat side of a limestone slab which is roughly rectangular; the other side is smooth, thicker in the middle and thinner along the border. It measures 31.8 cm. in height, 50.5 cm. in width and 0.5-2.5 cm. in thickness. There are two suspension holes at the middle of the upper edge.

The relief is very low and flat. The artist no doubt drew his composition first on the flat surface of the slab and then carved it, guided by the drawing, a technique which is also applied in wood-carving. There is no frame enclosing the figured representation, unlike other such reliefs from Cyprus.[7] In an effort to include as many figures as possible in his relief, he arranged them in two registers. By doing so he intended to show that the two scenes are part of the same theme but form two separate episodes. In this case the upper register represents a scene of worship, while the lower scene represents a scene of feasting and dancing; chronologically the scene in the lower register follows the scene in the upper register. There is no line separating the two registers. Dentzer compares this way of distributing figures in space with the style of the Greek vase-painters of the red figure vases who were inspired by the painting of Polygnotus[8] dedicated to Apollo, which represents a sacrifice and a banquet scene in two registers.

The extreme right of the upper register of the Golgoi relief is occupied by a seated, beardless young male figure, draped in a long-sleeved chiton which reaches his ankles. There is a girdle around the waist. He is seated on a stool, his left leg is slightly advanced. With his left hand he touches the upper part of a kithara which rests on the ground by the stool; his right arm is stretched forward, holding a *phiale* in the right hand. He also wears a mantle which falls behind him from the shoulders. The long-sleeved chiton of Apollo and his mantle may not compare exactly with Greek prototypes, but the Cypriote sculptor could afford to deviate from rules of Greek sculpture. The face is rendered in profile; there is a wreath around the head; the hair forms a fringe above the forehead and falls in a mass at the back of the neck. The artist tried to render the folds of the drapery correctly with shallow grooves. He seems to be wearing shoes or boots. In front of the seated male figure is a high altar, roughly rectangular with rounded corners and a slightly concave top. It is certainly not a carved altar, but looks more like a heap of earth or stones, not unlike the altar in the Archaic Precinct of the sanctuary of Apollo Hylates at Kourion.[9] It is quite possible that the artist had in mind to represent an open-air sanctuary, a temenos.[10]

5. See topographical discussion by Ghedini, *loc. cit.* (n. 4), p. 194-195.

6. The author is grateful to the Curator of the Department of Greek and Roman Art, Dr. Joan Mertens, for permission to study and publish this object.

7. Dentzer, *op. cit.* (n. 3), pls. 31-33.

8. Dentzer, *op.cit.* (n. 3), p. 281, n. 470; cf. also Ghedini, *loc. cit.* (n. 4), p. 199-200, who justifiably compares it with a relief in the National Museum in Athens, *ibid.*, pl. 27,2.

9. J. H. Young and S. H. Young, *Terracotta figurines from Kourion in Cyprus* (1955), pl. 2; cf. also Ghedini, *loc. cit.* (n. 4), p. 198-199.

10. See also Ghedini, *loc. cit.* (n. 4), p. 199.

The kithara, the attitude of the young male figure and the altar, leave no doubt about his identity : he is Apollo, ready to receive a drink-offering in his *phiale* from the worshippers who advance towards him from the left, walking on what seems to be a slope, with the altar and the god at the top of it.

Two human figures are shown near the altar. They are probably the chief worshippers, a couple. In front is a male figure in profile (his face is damaged); he wears a short-sleeved chiton and a himation which leaves his right arm bare; it is bent forward, but the hand, which must have held a vessel or an offering, is damaged. The himation reaches just above the ankles of the male figure. The folds are again rendered with shallow grooves. Following closely behind him is a female figure, obviously his wife, holding an infant in her left arm. She wears a long chiton reaching her ankles and a himation, with a veil over her head. Of the infant only the head is showing, *en face*, wearing a conical headdress. The folds of the mother's chiton are straight, vertical; there are fewer folds for the himation. The toes of these two human figures, as indeed of all others, are not shown, so they may be wearing shoes or boots.

Behind the couple there are two other figures : a young boy in profile, wearing a chiton and a himation. His right arm hangs at his side, holding a jug in his right hand; his left hand is bent to hold a bundle of the drapery which falls from the left shoulder. His chiton reaches below the knee. Directly behind the boy is a smaller child, wearing only a short-sleeved chiton reaching below the knees, standing *en face*. His right arm is bent, with the hand resting at the waist, while the left arm is bent upwards. Both the boy and the child have short hair.

At some distance from the child, at the lowest point of the slope, is another couple of human figures, most probably young men, rendered in profile, wearing a chiton and a himation. Their drapery is like that of the female figure holding an infant described above; their right arm is bent to the chest, wrapped in the himation. Their hair is short, but their faces are damaged. There is red paint on Apollo's wreath, on his girdle, on his boots and along the lower border of his chiton; red paint also on the upper bar of the kithara.

The identification of the scene is clear : a family, consisting of a man and a woman and their three children (one an infant), followed probably by their younger brothers or even elder sons, walk up to the sanctuary of the god Apollo in order to offer him liquid offerings. The artist does not attempt to show the actual sanctuary. The image of the seated god and his altar are enough for his purposes. The god is ready to accept their offering.

There is a faintly engraved sign of the Cypriote syllabary on the altar (see below).

The lower register comprises two groups of human figures, one group of banqueters on the right and another group of dancers on the left. The lower border of the slab serves as the ground; unfortunately it is slightly damaged and thus the toes of some of the dancers do not show.

There are five dancers : they hold hands and dance towards the left. Their legs are bent or raised, showing clearly the movements of the dance. On the extreme left there are three boys dressed in short tunics held with girdles; they are short-sleeved, reach the knees and have vertical folds. The boy on the left who leads the dance turns his face to the right and raises his right arm. The second boy looks to the left, while the third is *en face*. Their hair is short and they wear wreaths, painted red; their girdles are also painted red. The other two dancers are women or young girls; the one who holds

hands with the third boy wears a chiton and a himation which serves also as a veil; she turns her face to the right, towards the other woman, or to respond to the gesture of one of the banqueters (see below); they are similarly dressed but the girl who is turned to the left is not veiled. The chiton of the two girls is vertically grooved, with an indication of movement in the folds.

The group of banqueters consists of five persons, all male youths; they sit in a semi-circle, facing a flute-player, who sits in the lower right corner of the slab. The artist thus attempts to give a three-dimensional impression.[11] Three of them are rendered in profile, looking right, one is *en face* and another looks to the left, making a gesture with his stretched right arm towards the dancers. They all wear a chiton and a short-sleeved himation. Each one of them holds a drinking cup, variably in the left or right hand; their arms are in different positions; one of them is about to drink, another bends his left arm with the cup towards the flute player, as if to toast him. They are also wreathed, the wreaths are painted red. The girdle of one is shown. All the figures are shown above the waist, even the one on the extreme left, who according to Dentzer is shown full-bodied;[12] the lower part of their body is not shown, obviously hidden by the table which, however, is not clearly indicated. Only the flute player's full body is shown. His face is damaged. At the feet of the flute-player there is a large hemispherical jar with horizontal handles in low relief. In it there is an amphora, of which only the upper half appears above the rim of the jar, not in relief but painted in solid red. To the right of the amphora there are two faintly engraved signs of the Cypriote syllabary. One may ask why the amphora is shown half hidden in the jar. One explanation is that the jar contained cool water to cool the wine which was in the amphora. This was one way of cooling the wine during the summer, before the invention of refrigerators.[13] Ghedini proposed that the large jar was used for the boiling of the meat for the feast before roasting, as is shown on the National Museum relief referred to above.[14] This suggestion, however, is rather unlikely, because there is no indication of any meat involved in the feast (a feature which is quite clear on the Athens relief). Why should this sculptor put the wine amphora in a jar which was intended for boiling meat? Why represent it at all? We believe that he intentionally put the wine amphora into the jar, for the reasons explained above.

As already suggested, in the lower register of the relief there is a scene of festivity following the scene of worship. Banqueting scenes are not unknown in earlier representations on metal vases from Cyprus;[15] reference was made earlier to the "picnic" scene on a Bichrome V ware vase from Amathus, illustrating the love of Cypriots for outdoors festivities.[16] The spirit of the Golgoi relief, however, is different; it shows how religious festivities and banqueting go together, a combination which is exactly paralleled by the modern *panegyri*, a feast in the courtyard of a church on the nameday of the

11. Cf. Dentzer, *op. cit.* (n. 3), p. 282.

12. *Ibid.*, p. 282.

13. Another way, which the writer recollects from his own village, was to put the closed bottle of wine in a bucket and lower it into a well, where the temperature was low.

14. Ghedini, *loc. cit.* (n. 4), p. 200-201.

15. *E.g.* G. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean* (1985), p. 56-58, Cy3, Cy5, Cy13.

16. Cf. also Ghedini, *loc. cit.* (n. 4), p. 201.

Saint to whom the church is dedicated. It shows the piety of one whole family which, as in modern times, patronizes the religious ceremony. Relatives and friends of the family take part in the feast afterwards, which is provided by the patrons of the religious feast (γιορτάρηδες).[17]

Ghedini tried very ingeniously to associate the representation on the Golgoi relief with the cults of Apollo Mageirios and Lakeutes, as are known epigraphically from another sanctuary, at Pyla, or the cult of Apollo Eilapenastes at Chytroi.[18] This theory, however, is not entirely convincing. First of all, there is no evidence for such a cult at Golgoi. Secondly, a banquet and dancing after a sacrifice could not be the characteristic only of the cult of Apollo Mageirios, Lakeutes or Eilapinastes; after every cult or feast, one would expect to have a banquet and a dance. There is no evidence for any animal sacrifice on the relief nor of any meat being roasted or eaten.

The liveliness of the composition has already been stressed. The more or less accurate rendering of the figures and the compositions should also be noted, unlike the rather crude rendering of other narrative scenes on reliefs from Golgoi.[19] The figures of the compositions on the relief were carefully "drawn" by a good artist and were executed by a careful stone-carver. Most probably the drawing and the carving were done by the same person. They do not have the artistic merits of the compositions in low relief on the sarcophagus from Golgoi[20] or the Heracles relief from the same site,[21] but they are full of life and present a sense of humour which is so characteristic of Cypriote art. It should be noted that some sculptors of Golgoi from the late Archaic to the later periods specialised in narrative scenes with figures executed in very low relief on stone, under the strong influence of Greek art.[22] Thematically the relief may be compared with another from Golgoi,[23] which represents a seated god with a file of worshippers in front of him and a dedication to Apollo, but the style of the latter is much inferior and its date may be later that the 4th century B.C. Another relief from Golgoi,[24] also with a dedication to Apollo, is decorated with a narrative scene in two registers, but also of inferior quality. The banquet scenes were much favoured by the sculptors of Golgoi.[25] The relief, however, both stylistically and thematically, is well outside the usual conception of a banquet scene, as already stressed by Dentzer.[26] The fact that limestone was readily available in the area of Golgoi no doubt encouraged the development of various forms of sculpture in this region as the numerous finds made by Cesnola at Golgoi demonstrate.

17. The "intimité familiale" of the Cypriote banquet scenes has been stressed by J. Pouilloux, *in* V. Karageorghis (ed.), *Acts of the International Archaeological Symposium "Cyprus between the Orient and the Occident"* (1986), p. 453.

18. Ghedini, *loc. cit.* (n. 4), p. 195-199.

19. *E.g.* Myres, *op. cit.* (n. 2), nos. 1871, 1873; O. Masson, *Les Inscriptions chypriotes syllabiques* (1961), pls. XLVI-XLVIII.

20. V. Tatton-Brown, "Sculptors at Golgoi", *RDAC* (1984), p. 169-170, pl. XXXIII.

21. *Ibid.*, p. 170-171, pl. XXXIII,1.

22. *Ibid.*, p. 173.

23. Myres, *op. cit.* (n. 2), p. 313-314, no. 1871.

24. *Ibid.*, p. 314, no. 1873.

25. Cf. Masson, *op. cit.* (n. 19), p. 275-276 and *Id.*, "Kypriaka IX. Recherches sur les antiquités de Golgoi", *BCH* 95 (1971), p. 311-320.

26. Dentzer, *op. cit.* (n. 3), p. 279.

Such reliefs must have been hung on the walls of a sacred building.[27]

The date of the relief, as already suggested by Myres, should not be later than the 4th century B.C., probably the early part, as suggested in particular by the rendering of the seated Apollo, carved with particular care by the artist.[28]

There are two other points relating to this relief to be discussed : the actual cult of Apollo and the engraved signs on the relief.

The cult of Apollo was widespread in Cyprus, especially from the 6th century B.C. onwards. At Golgoi in particular there were two major cults : of Aphrodite and of Apollo. At the site of "Ayios Photios", near Golgoi, two groves are known sacred to Apollo (cf. also inscriptions on the reliefs mentioned above). It is not improbable that the scene on the relief may be related to one of the two groves.[29]

The syllabic inscription next to the amphora on the lower register of the relief has already been referred to by Masson.[30] The two signs read *o.pa* (from left to right), but no conclusive interpretation has been suggested. Ὀπάων (epithet of a god, as suggested by inscriptions found at Amargetti) or ὀ(μ)φά, for "oracle", are not very convincing. The engraved sign on the altar is the sign *o*, which does not assist in the interpretation of the scene. We could not see more signs than those mentioned by Masson.[31] Inscribed reliefs with dedications to Apollo found at Golgoi are discussed by Masson.[32]

The interest of the sculptor of the relief was primarily to describe a cult scene followed by a banquet scene. He was following a tradition in low flat relief which had already started in the region of Golgoi in the 6th century B.C. He certainly succeeded in showing an aspect of popular religion. He may not have attained the artistic merits of the earlier Golgoi Sarcophagus[33] but he certainly managed to produce a clear narrative in a pleasing, although slightly naive style.

Vassos Karageorghis.

27. Cf. Tatton-Brown, *loc. cit.* (n. 20), p. 171.
28. Cf. also Dentzer, *op. cit.* (n. 3), p. 282.
29. For references see C. G. Bennett, *The Cults of the ancient Greek Cypriotes*, University of Pennsylvania Ph.D. dissertation, U.M.I., 1980 (printed 1995), p. 136-137.
30. Masson, *op. cit.* (n. 19), p. 287-288, no. 268.
31. Cf. *Ibid.*, p. 287, n. 1.
32. *Ibid.*, p. 286-287.
33. Myres, *op. cit.* (n. 2), p. 226-228, 230.

Fig. 1 — Limestone plaque decorated with a pictorial composition in low relief from Golgoi, now in the Metropolitan Museum of Art New York. Inv. no. 74.51.2536 (The Cesnola Collection. Purchased by subscription, 1874-1876). Photograph courtesy of the Metropolitan Museum of Art.

EIN KELCHKRATER DES AMYKOS-MALERS *

Der reizvolle Kelchkrater in deutschem Privatbesitz (**Abb. 1-3**) wurde von A. D. Trendall als « splendid vase of great interest » und « mature work of the Amykos Painter at his very best » bezeichnet[1]. Damit umreißt er den hohen Stellenwert, den diese Vase innerhalb der lukanischen Vasenproduktion einnimmt : Denn deren qualitätvollste Phase ist die Frühzeit von ihren Anfängen um 440/430 bis etwa 390 v. Chr. Den Höhepunkt unter den frühlukanischen Vasenmalern jener Zeitspanne bildet der Amykos-Maler, der im letzten Viertel des 5. Jhs. tätig ist.

Beschreibung

Beide Seiten zeigen je drei Figuren. Das Bild der Vorderseite ist links durch einen Felsen, rechts durch einen Pfeiler begrenzt (**Abb. 1-2**). An diesem lehnt eine Frau,

* Mein Dank gilt S. Boriskovskaya, A. Cambitoglou, G. und S. von der Gönna, G. Güntner, E. Simon und C. Weiß für ihre hilfreichen Hinweise und die Überlassung von Photos.

Abkürzungen :

- *RVAp* : A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, I *Early and Middle Apulian* (1978); II *Late Apulian*; *Indexes* (1983).
- *RVAp Suppl. 1* : A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *First Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia* (*BICS Suppl.* 42, 1983).
- *RVAp Suppl. 2/1, 2/2, 2/3* : A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia, BICS Suppl.* 60, Part I (1991), Parts II-III (1992).
- Trendall, *LCS* : A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (1967).
- Trendall, *LCS Suppl. 1-3* : A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. First Supplement* (*BICS Suppl.* 36, 1970); *Second Supplement* (*BICS Suppl.* 31, 1973); *Third Supplement* (*BICS Suppl.* 41, 1983).

1. Der Krater ist bislang unveröffentlicht. Trendall geht in drei Briefen zwischen Februar und Juni 1994 auf das Stück ein. Das aus größeren Fragmenten wieder zusammengesetzte Gefäß ist 32 cm hoch, der Durchmesser oben an der Mündung beträgt 33,5 cm, am Fuß 15,5 cm. Die Tonfarbe ist beige-rötlich und scheint an einigen Stellen, an denen der schwarze Glanzton unregelmäßig aufgetragen ist, geringfügig durch. Als Ornament erscheint unter den Bildszenen ein Kreuzplatten-Mäandermuster mit unregelmäßiger Abfolge und oben ein rechtsläufiges, tongrundiges Lorbeerblattmuster.

Während Trendall sich vor allem der stilistischen Einordnung und der Malerzuweisung der unteritalischen Vasen widmete, legt die jüngere Vasenforschung nun den Schwerpunkt auf Untersuchungen zum sozialen, wirtschaftlichen und politischen Kontext. Zum Stand der derzeitigen unteritalischen Vasenforschung zusammenfassend E. Lippolis, *in I Greci in Occidente* (Ausstellung Tarent 1996), S. 359 f. Kontextforschungen, die vor allem den uns hier interessierenden frühlukanischen Bereich betreffen : s. die Arbeiten von Ciancio, Denoyelle, Jircik, Mannino, hier Anm. 3, wobei Jircik dies auch für die ikonographischen Themen des Amykos-Malers untersucht hat, s. bei Jircik, S. 141 ff. die Zusammenstellung der geographischen Verbreitung seiner Bildmotive.

während auf dem Felsen links ein junger Mann sitzt. Auf ihn eilt die Hauptfigur zu. Dies ist eine junge Ballspielerin, deren rechter Arm hoch erhoben ist, um mit Schwung einen Ball zurückzuschlagen, der gerade vom Boden hochspringt. Sie ist mit einem feingefälteten Ärmelchiton und einem mit Punktmuster und Streifenbordüre verzierten Himation bekleidet, das kürzer als der Chiton ist. Es läßt den rechten erhobenen Arm ganz frei und ist nur über die linke Schulter geführt, wobei die Frau ihren linken, in die Taille gestützten Arm ganz und gar in das Himation eingewickelt hat. Ihre Frisur ist mit einer gepunkteten Binde hochgebunden, die am Hinterkopf breiter ist und über der Stirn in schmalen Enden ausläuft. Als Schmuck trägt sie lediglich Ohrringe. Das Ausgreifen des rechten Armes wiederholt sich kompositorisch in ihrem weit vorgesetzten rechten Bein. Der damit angezeigte große Schritt verdeutlicht sich weiter durch den stark nach hinten geführten linken Fuß, der nur mit den Zehenspitzen den Boden berührt. Damit ist sie als schnelle Läuferin charakterisiert.

Ihr Ziel, der junge Mann, ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben, sein Kopf im Profil. Er hat fülliges lockiges Haar und ist völlig nackt bis auf sein Manteltuch, auf dem er sitzt und das nur einen kleinen Teil seines linken Oberschenkels bedeckt. Der Jüngling sitzt in entspannter Haltung da, mit abgewinkeltem linken und weiter vorgesetztem rechten Bein. Seine Füße ruhen auf einem Felsvorsprung. Im rechten zurückgenommenen Arm, mit dem er sich leicht auf den Felsen aufstützt, hält er einen Stock. Die linke Hand ist erhoben und drückt sein Erstaunen über die Ballspielerin aus, auf die sich auch sein Blick konzentriert. Der amorphe Fels ist ganz und gar tongrundig gelassen, wobei mit verdünnter Malfarbe einige Formationen und Pflanzenbewuchs angedeutet sind.

Die Frau zur Rechten ist mit einem Peplos aus leichtem Stoff bekleidet. Eine zweifach um den Kopf gewickelte Binde mit Punktmuster hält ihre Frisur hoch. Um den Hals trägt sie eine Perlenkette. Anders als die vehement agierende Ballspielerin steht sie in lässig ruhender Haltung da, indem sie ihren linken Ellenbogen auf den Pfeiler stützt und das linke Bein über das rechte kreuzt. Dabei wird ihr seitlich vorgesetztes Spielbein vom Fuß der Ballspielerin überschnitten. In der erhobenen rechten Hand hält sie einen Spiegel.

Die Rückseite zeigt drei junge Männer im Mantel (**Abb. 3**), von denen die beiden äußeren im Profil und der mittlere frontal dargestellt sind[2]. Zwei Sprunggewichte an der Wand bezeichnen ein Palästra-Ambiente.

Der Maler

Auf unserem Vasenbild lassen sich verschiedene Charakteristika des Amykos-Malers[3] aufzeigen : Zunächst ist seine Vorliebe für Figuren zu nennen, die wie der Jüngling links

2. Zu den Mantelmännern des Amykos-Malers s. Trendall, *LCS*, S. 31. Der Mann rechts folgt dem Typus der « draped youths » C 1, der Jüngling links entspricht A 2, während die mittlere frontale Figur seltener bei den Mantelmännern vorkommt. Ihre Haltung jedoch ist von Dichter- und Rednerstatuen wohlbekannt, so etwa von Statuen des Sophokles oder des Aischines : K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (1943), S. 92, 102; (1997), S. 181, Abb. 86; 193, Abb. 95.

3. Zum Amykos-Maler s. Trendall, *LCS*, S. 29 ff.; *LCS 1. Suppl.*, S. 7 ff.; *LCS Suppl. 2.*, S. 156 ff.; *LCS Suppl. 3.*, S. 11 ff.; A. D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily, A Handbook* (1988), S. 20 ff.; P. E. Arias, *in Magna Grecia. Arte e Artigianato* (1990), S. 199 f. (Hrsg. G. Pugliese Carratelli); N. R. Jircik, *The Pisticci and Amykos Painters. The Beginning of Red-Figured Vase Painting in Ancient Lucania* (1991); M. Denoyelle, *RLouvre* 4 (1992), S. 21 ff.; *Ead., in Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica*

auf unserer Vase auf einem Felsen sitzen. Dabei haben die Felsen meist als Fußstützen dienende Vorsprünge. Trendall macht darauf aufmerksam, daß diese Felsensitze eine frühapulische Innovation sind[4]. Sie sind meist derart kenntlich gemacht, daß tongrundige Umrißlinien den schwarzen Vasengrund wie ein unregelmäßiges schwarzes Loch einrahmen. Gleich 6 so gestaltete Felsen sind auf dem Münchner Sisyphoskrater im unteren Fries und im Halsstreifen dargestellt[5]. Zwar übernimmt der Amykos-Maler zuweilen auch diese Art der Felswiedergabe, wofür die drei Felsensitze auf einer Hydria in Tarent als Beispiel dienen mögen[6], ändert sie aber bevorzugt dahingehend ab, daß der ganze Felsen nun tongrundig hell ist und nur einige dünne schwarze Wellenlinien und Punkte die Felsformation oder leichten Pflanzenbewuchs andeuten, wie es auch bei der Felsdarstellung auf der namengebenden Hydria mit der Bestrafung des Amykos der Fall ist[7]. Ein solcher für den Amykos-Maler typischer Felsen, der auch auf unserer Vase begegnet, fungiert bei ihm oft als Sitz[8].

Die schon beim Pisticci-Maler zu findende Läuferin zählt ebenfalls zum Standardrepertoire des Amykos-Malers. Dabei bevorzugt er den Typus unserer nach links laufenden Ballspielerin, bei der das ganze Körpergewicht auf dem vorgesetzten abgeknickten Bein ruht, während das andere Bein locker nach hinten gesetzt ist[9]. Das Bewegungsmotiv wird zusätzlich durch flatternde Kleidersäume am zurückgestellten Bein unterstrichen. Auch die Kleidung der Ballspielerin entspricht der vom Amykos-Maler bevorzugten Wiedergabe von Frauen mit Ärmelchiton und einem nur über eine Schulter geführten Himation sowie mit Binde oder Diadem auf dem Kopf, wie es auch bei der jungen Frau links vom Vertikalhenkel auf der Hydria in Tarent zu finden ist[10]. Dabei hat die Haarbinde auf seinen späteren Vasen, wie hier auf unserem Krater, öfter eine dreieckige Form mit der breitesten Fläche hinten unter dem Knoten und einer schmalen Verknüpfung vorn über

greca, italiota ed etrusca dal VI. al IV. secolo a. C., Atti del Convegno internazionale Raito di Vietri sul Mare 1994 (1995), S. 85 ff.; J. M. Padgett, M. B. Comstock, J. J. Herrmann, C. C. Vermeule, *Vase Painting in Italy* (Kat. Mus. of Fine Arts Boston 1993), S. 54, Nr. 4; A. Cambitoglou, *EAA* 2. Suppl. Bd. III (1995), S. 423 f., *s.v.* « Lucani vasi »; H. A. Shapiro, C. A. Picón, G. D. Scott III (Hrsg.), *San Antonio Mus. of Art Texas. Greek Vases* (1995), S. 226 f., Nr. 113; B. Rückert, *CVA* Tübingen, S. 6 zu Taf. 45; R. Hurschmann, *Die unteritalischen Vasen des Winckelmann-Instituts der Humboldt-Universität zu Berlin* (1996), S. 22 f., Nr. 7; K. Mannino, « Gli ateliers attici e la nascita della produzione figurata », *in I Greci in Occidente* (Ausstellung Tarent 1996), S. 363 ff.; A. Ciancio, « La Ceramica figurata. Lo stile lucano », *ibid.*, S. 395 ff.; Zum Pisticci-Maler s. Trendall, a.O., sowie weiter Jircik, a.O.; A. M. Giambersio, *Il Pittore di Pisticci* (1989); M. Denoyelle, *in Athenian Potters and Painters* (Kongreß Athen 1997), S. 395 ff.

4. *LCS*, S. 30 f.

5. Inv. 3268 : *RVAp* I, S. 16, Nr. 51 : Sisyphos-Maler; *RVAp Suppl. 1*, S. 3; A. D. Trendall, *Early South Italian Vase-painting*, revised 1973 (1974), Taf. 19.

6. Trendall, *LCS*, S. 45, Nr. 223.

7. Paris, Cab. Méd. 442 : Trendall, *LCS*, S. 36, Nr. 136, Taf. 12,1; G. Beckel, *LIMC* I (1981), *s.v.* « Amykos », Nr. 11*.

8. Vgl. etwa Glockenkrater, Lecce 4529 : Trendall, *LCS*, S. 33, Nr. 104, Taf. 9,1. – Hydria, New York, Metr. Mus. 91.1.466 : Trendall, *LCS*, S. 49, Nr. 251, Taf. 20,3. – Nestoris, Boston, hier Anm. 23.

9. Dazu Jircik (a.O. Anm. 3), S. 43. Vgl. etwa die Mänade im unteren Fries unter dem Henkel auf der Amykos-Hydria, hier Anm. 7, Detailabb. bei Trendall, *LCS*, Taf. 12,2 und die Mänade auf dem Glockenkrater Bari 20091 : Trendall, *LCS*, S. 35, Nr. 129, Taf. 11,5; E. M. de Juliis, *Il Museo Archeologico di Bari* (1983), Taf. 34,4. Weiter Amphora Bari 7695 : Trendall, *LCS*, S. 45, Nr. 219; de Juliis, *ibid.*, Taf. 34,1.

10. Trendall, *LCS*, S. 45, Nr. 223; B. Neutsch, *Herakleiastudien*, *MDAI(R)* 11. Erg.H. (1967), Taf. 63,2. Dieselbe Bekleidung ist auch bei den beiden hier in Anm. 9 genannten Mänaden anzutreffen.

der Stirn[11]. Häufig sind die Haarbinden mit einem Punktfries verziert, so bei unserer Ballspielerin und auch bei der Peplosträgerin rechts[12]. Besonders beliebt bei Frauendarstellungen – seien es stehende oder laufende – ist ein ruhender, in die Taille gestützter und in das Himation gewickelter Arm, während mit der anderen Hand agiert wird, wie das auch bei der Ballspielerin zu sehen ist[13]. Dabei ist an der Stelle des aufgestützten Arms eine bestimmte Faltenwiedergabe für den Amykos-Maler typisch. Er ordnet hier die Falten radial um einen Punkt herum nach allen Seiten an, so daß die Zeichnung fast einer Spinne ähnelt. Auf unserer Vase findet sich gleiches Stützmotiv und gleiche Faltenangabe wieder bei dem mittleren Mann auf der Rückseite. Zahllose weitere Beispiele ließen sich anführen[14].

Mit Peplos bekleidete Frauen wie hier die Frau rechts kommen beim Amykos-Maler seltener und eher auf seinen späteren Vasenbildern vor[15]. Zudem ist der Peplos sonst meist vorn in der Mitte mit einem Längsstreifen verziert.

Die Kombination der Mantelmänner vom Typ A und C ist beim Amykos-Maler vor allem für Zweifigurenszenen geläufig[16], während bei uns noch ein dritter Mann hinzugefügt ist. Solche völlig vermummten Personen, nicht nur Männer, sondern auch Frauen[17], sind ebenfalls bevorzugte Typen. Dabei ist es charakteristisch, daß die Himationfalten am Hals kragenartig angeordnet sind. Die Frisuren der Mantelmänner lassen sich im Repertoire des Amykos-Malers häufig finden : Sie haben längeres, fülliges, gelocktes Haar, das die Ohren bedeckt. Aus dieser Haarmasse schauen an Schläfen, Wangen und unten viele kurze Fransen heraus.

Auffallend sind beim Amykos-Maler die relativ großen Hände mit den abgespreizten Daumen und die zeichnerisch wenig gelungenen Gesten und Gebärden der Hände, die oft steif und hölzern wirken. Schwierigkeiten bereiten ihm auch bei der Staffelung von Figuren die Überschneidungen, die selten geglückt sind.

Der Amykos-Maler war ein Schüler des Pisticci-Malers, in dessen Atelier er wohl anfänglich einige Zeit arbeitete. Später war der Amykos-Maler in Metapont tätig, wie sich durch die Entdeckung einer dort gelegenen Werkstatt erschließen läßt[18]. Der Nachweis von Keramik des Kreusa- und des Dolon-Malers ebendort spricht für eine Tätigkeit dieser unmittelbaren Nachfolger des Amykos-Malers in derselben Metapontiner Werkstatt[19]. Möglicherweise läßt sich auch noch in Heraklea/Policoro eine Produktionsstätte des

11. Dazu Trendall, *LCS*, S. 47, (V) mit Beispielen.

12. Ähnlich z.B. die dreieckige Kopfbinde mit Punkten bei der Mänade auf der Choenkanne Bari 4395 : Trendall, *LCS*, S. 50, Nr. 263; G. van Hoorn, *Choes and Anthesteria* (1951), Abb. 408.

13. Es handelt sich um den bei Trendall, *LCS*, S. 31, II aufgeführten Typus.

14. Radialfalten an Gewändern im Bereich der Taille z.B. auch auf der Nestoris in Boston, hier Anm. 23; Amykos-Hydria im Cab. Méd., hier Anm. 7; Glockenkrater und Amphora Bari, hier Anm. 9; Kanake-Hydria, Bari 1535 : Trendall, *LCS*, S. 45, Nr. 221, bes. Taf. 18,3; Skyphos, Kopenhagen, Ny Carlsberg V 41 (Inv. 2660) : Trendall, *LCS*, S. 50, Nr. 264, Taf. 21,6.

15. Zu den Peploi des Amykos-Malers s. Trendall, *LCS*, S. 31. 37; Jircik (a.O. Anm. 3), S. 43 f.

16. Zur Kombination der Mantelmänner-Typen beim Amykos-Maler s. Trendall, *LCS*, S. 31.

17. Vermummte Frauen : Glockenkrater, Cambridge, Fogg Art Mus. 1960.368 : Trendall, *LCS*, S. 34, Nr. 113, Taf. 10,1; Glockenkrater, ehem. Agrigent, Slg. Giudice 135 : Trendall, *LCS*, S. 37, Nr. 147, Taf. 13,1.

18. S. dazu F. D'Andria, *Metaponto* I, *NSA Suppl.* 29 (1975), S. 447 ff.; Trendall, *LCS Suppl. 3*, S. 3 f. 12. 14, Nr. 136 a. b.; S. 15, Nr. 184 b; Jircik (a.O. Anm. 3), S. 160 ff.

19. Trendall, *LCS Suppl. 3*, S. 3; F. Silvestrelli, *in I Greci in Occidente* (Ausstellung Tarent 1996), S. 400 f.

Amykos-Malers erschließen[20]. Von allen frühlukanischen Vasenmalern war der Amykos-Maler nicht nur qualitativ der beste, sondern auch quantitativ der produktivste, da von seiner Hand bislang über 200 Vasen und noch eine beträchtliche Zahl von Fragmenten bekannt sind. Zwar übernimmt der Amykos-Maler einiges von dem ganz in attischer Tradition stehenden Pisticci-Maler – so etwa die Vorliebe für Glockenkratere mit Bildwiedergaben von zwei bis drei Figuren – doch entwickelt er daneben auch einen eigenen Stil, der Einflüsse der tarentinischen Schule aufweist[21]. Dies zeigt sich in der Übernahme von großformatigeren Gefäßformen mit entsprechend reicherer Dekoration, wie z.B. dem Volutenkrater, der in der lukanischen Keramik zuerst beim Amykos-Maler zu finden ist[22]. Daß er innovativ tätig ist, beweist auch seine Einführung der Nestoris, einer einheimisch messapischen Gefäßform, in die rotfigurige italiotische Vasenmalerei[23]. Die Fundorte seiner Gefäße – soweit sie bekannt sind – sind weit gestreut und nicht nur auf Lukanien beschränkt. Trendall listet zahlreiche Fundplätze in Apulien auf, was auch für einen Einfluß des Amykos-Malers auf apulische Vasenmaler spricht, wie man überhaupt von einer Wechselbeziehung protolukanisch - protoapulisch sprechen kann, da sich die Verbreitungsgebiete dieser Produkte teilweise decken[24].

Der Kelchkrater zählt zu den selteneren Formen der lukanischen Keramik und ist auch im Œuvre des Amykos-Malers entsprechend rar. Trendall verzeichnete bislang drei Exemplare, die nun durch unser Exemplar um ein weiteres Beispiel vermehrt werden[25].

Nicht nur mit seinem Repertoire an einzelnen Figuren, Typen und Posen, sondern auch mit seinen Bildthemen steht der Amykos-Maler anfänglich ganz in der Tradition des Pisticci-Malers[26]. Wie dieser zeigt er bevorzugt Silene und Mänaden, Athleten in der Palästra, Verfolgungszenen, Genrebilder mit Kriegern oder Szenen mit Jünglingen und Frauen, häufig mit erotischer Konnotation. Zum letzteren Themenkreis zählt auch das

20. Zwar wurden dort Vasen des Amykos-Malers gefunden, jedoch muß der Werkstattnachweis hypothetisch bleiben, s. dazu auch JIRCIK (a.O. Anm. 3), S. 168 f. mit Lit. Die Buchstaben HE, die auf einer Amphora aufgemalt sind, welche auf dem in Ruvo gefundenen Phineuskrater des Amykos-Malers dargestellt ist (TRENDALL, *LCS*, S. 47 f., Nr. 243, Taf. 19; H. SICHTERMANN, *Griechische Vasen in Unteritalien* [1966], S. 36, Nr. 40, bes. Taf. 65), bezeichnen wohl kaum — wie verschiedentlich vermutet wurde — die Abkürzung einer Werkstattsignatur HERAKLEA (s. dazu bei TRENDALL, *LCS*, S. 5 f.; SICHTERMANN, a.O., S. 36; GIAMBERSIO [a.O. Anm. 3], S. 34 f.), sondern deuten eher auf eine Transportamphora, auf der der Inhalt abgekürzt vermerkt ist (so auch D'ANDRIA, a.O., S. 447 f.).

21. TRENDALL, *LCS*, S. 29 f.; JIRCIK (a.O. Anm. 3), S. 83 ff.

22. Es handelt sich um den Phineuskrater in Ruvo, hier Anm. 20.

23. Früheste Nestoris des Amykos-Malers : Boston 1971.49. TRENDALL, *LCS Suppl.* 2, S. 156, Nr. 137 b, Taf. 30; G. SCHNEIDER-HERRMANN, *Lucanian and apulian Nestorides and their ancestors* (1980), S. 31, Abb. 43 a-b; PADGETT, COMSTOCK, HERRMANN, VERMEULE (a.O. Anm. 3), S. 54, Nr. 4 mit Lit.

24. Zur Verbreitung der protoitaliotischen Keramik : TRENDALL, *LCS*, S. 32; JIRCIK (a.O. Anm. 3), S. 192 f.; MANNINO (a.O. Anm. 3), S. 363 ff.; CIANCIO (a.O. Anm. 3), S. 398. Zur Terminologie und gegen eine Unterteilung der frühen Keramik in protolukanisch und protoapulisch s. etwa L. GIULIANI, *Tragik, Trost und Trauer. Bildervasen für eine apulische Trauerfeier* (1995), S. 159, Anm. 3.

25. Kelchkratere des Amykos-Malers : 1) Berlin F 3043, TRENDALL, *LCS*, S. 43, Nr. 212, Taf. 16,5-6; *LCS 3. Suppl.*, S. 12; A. D. TRENDALL, *Phlyax Vases*[2] (*BICS Suppl.* 19, 1967), S. 49, Nr. 75; F. BECK, *Album of Greek Education* (1975), Taf. 53,276 b. — 2) New York, Metr. Mus. 21.88.75, TRENDALL, *LCS*, S. 44, Nr. 213; G. M. A. RICHTER, *The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Greek Collection* (1953), Taf. 96,1. — 3) Zürich, Kunsthandel, Galerie Nefer, TRENDALL, *LCS Suppl. 3*, S. 13, Nr. 135 c; J. H. OAKLEY, *in Ancient Greek and Related Pottery* (Kongreß Amsterdam 1984), S. 123, Abb. 4. Dies scheint der einzige Kelchkrater des Amykos-Malers zu sein, der zweifriesig dekoriert ist.

26. Zum Œuvre des Amykos-Malers s. TRENDALL, *LCS*, S. 30 f.; JIRCIK (a.O. Anm. 3), S. 107 ff.

Hauptbild unseres Kelchkraters. Insgesamt zeichnet sich der Amykos-Maler jedoch durch eine größere Variationsbreite als der Pisticci-Maler aus. Auch die Mantelmänner der Rückseiten folgen Prototypen des Pisticci-Malers[27]. Jedoch pflegt der Amykos-Maler alle Figurenvorlagen des Pisticci-Malers zu bereichern durch eine differenziertere Behandlung der Falten und eine vermehrte Benutzung von Haken und Kurvenlinien. Der Vorrat an Bildthemen erfährt beim Amykos-Maler ebenfalls eine Erweiterung. Hinzu kommen vor allem mythische Sujets und zwar häufig solche selteneren Inhalts, die nun mit größeren Figurenkompositionen dargestellt sind. Die Bilder wirken später weiter in der apulischen Vasenmalerei und zählen zu den Vorbildern der Theatervasen des « Ornate Style »[28]. Im Zusammenhang mit seinen Bildthemen verdient es besondere Erwähnung, daß wir ihm die bislang einzige frühlukanische Phlyakendarstellung verdanken, die zu den frühesten Phlyakenvasen überhaupt zählt[29].

Thematik

Das Thema unseres Vasenbildes gehört in den weiten Bereich der auf unteritalischen Vasen beliebten Genrebilder mit Jünglingen und Frauen, die der Amykos-Maler wie auch die anderen frühitaliotischen Vasenmaler in großer Fülle gemalt haben[30]. Viele dieser Bilder haben eine erotische oder hochzeitliche Konnotation[31], was sich teilweise sogar auch für die weitverbreiteten Athletendarstellungen konstatieren läßt. Denn anders als auf den attischen Vasenbildern der spätarchaischen Zeit mit Themen aus der Palästra sind auf den frühitaliotischen Vasen bei diesen Szenen nun oft Frauen zugegen. Sie können teils mit den Palästriten verbunden sein, indem sie ihnen etwa Kranz oder Strigilis zu reichen scheinen, meist sind sie aber auch mit sich selbst beschäftigt und halten Objekte wie z.B. Spiegel oder spielen Ball, so etwa auch auf einem Glockenkrater des Brooklyn Budapest-Malers in Triest[32], wo eine Ballspielerin vor einem auf einem Felsen sitzenden Jüngling mit Stab zu sehen ist, hinter dem ein Athlet mit Strigilis steht. Aus diesem Grund ist sicher der Vorschlag berechtigt, hier keine einheitlich narrativen Palästraszenen herauszulesen, bei denen unüblicherweise Frauen anwesend sind, sondern das Bild vielmehr – wie dies auch bei anderen « Alltagsszenen » auf italiotischen Vasen der Fall ist – als eine in Raum und Zeit inkohärente, chiffreartige Zusammenstellung einzelner Figuren in parataktischer Manier zu betrachten, wobei die Attribute der Mädchen und Jünglinge nicht unbedingt der Interaktion mit anderen Personen dienen, sondern primär den Objektträger selbst definieren. So sollen Bilder mit jungen Leuten, welche mit Palästrageräten, Spiegeln, Bällen etc. ausgestattet sind, diese als herangewachsen, d.h.

27. Zu den Mantelmännern des Pisticci-Malers s. Giambersio (a.O. Anm. 3), S. 55 ff. Amykos-Maler : hier Anm. 2.

28. Dazu Trendall, *LCS*, S. 30.

29. Es handelt sich um den hier Anm. 25 genannten Kelchkrater Berlin F 3043.

30. Zur Vorliebe für diese Themen und deren Bedeutungsgehalt s. u.a. Giambersio (a.O. Anm. 3), S. 41 ff.; Jircik (a.O. Anm. 3), S. 107 ff.

31. Zur hochzeitlichen Symbolik der im Frühitaliotischen überaus beliebten Verfolgungsszenen s. Giambersio (a.O. Anm. 3), S. 41 ff.; Jircik (a.O. Anm. 3), S. 117 ff.

32. Inv. S 409 : Trendall, *LCS*, S. 109, Nr. 564; im Stil dem Amykos-Maler sehr verwandt.

« reif für die Ehe » ausweisen[33]. Der Spiegel als Attribut der Mädchen deutet auf den aphrodisischen Bereich und auf Schönheit im allgemeinen erotischen Sinn hin. Als Beispiel für diesen Bedeutungsgehalt sei auf eine Amphora in Bari verwiesen, auf der ein Strigilisträger und eine Frau mit Spiegel zusammen mit Eros gruppiert sind[34]. So kann sogar in hochzeitlichen Darstellungen der Bräutigam eine Strigilis halten, die hier vielfach auch in heterogener Attributkombination vorkommt, wie z.B. mit einem Schmuckkasten, der eigentlich zum weiblichen Bereich gehört[35]. Im Folgenden sollen die auf unserer Vase vorkommenden Gegenstände Ball, Spiegel, Pfeiler auf ihren Bedeutungsgehalt hin betrachtet werden, um damit vielleicht eine Gesamtaussage der Bildszene zu gewinnen. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, ob es sich bei solchen Darstellungen um reine diesseits bezogene Lebensbilder handelt oder ob auch hier bereits eschatologische Bildsymbolik faßbar ist.

Das Ballspiel

Das mit erotischer Symbolik verknüpfte Ballspiel zählt zu den beliebten Themen des Amykos-Malers. Unserer Darstellung ikonographisch am nächsten steht ein Glockenkrater in St. Petersburg[36] (**Abb. 4**). Auch hier handelt es sich um eine Dreifigurenszene mit einer nach links laufenden Ballspielerin im Zentrum. Rechts steht wieder die Spiegelträgerin – hier jedoch nicht auf einen Pfeiler gestützt – und links befindet sich der Jüngling, der hier nicht sitzt, sondern steht. Zwar diente das Ballspiel auch der körperlichen Ertüchtigung der Älteren und konnte zu diesem Zweck auf besonderen Plätzen – Sphairisteria – auch in Agonen ausgeübt werden, als kurzweiliges Spiel war es jedoch hauptsächlich mit Kindern und Jugendlichen verbunden[37]. Die Arrhephoren hatten, solange

33. Zur Deutung in diesem Sinn mit Lit. : Giambersio (a.O. Anm. 3), S. 52; Jircik (a.O. Anm. 3), S. 107 ff. Darüberhinaus haben diese Bilder noch eine funeräre Symbolik, bei der die Anwesenheit der Frau als Garant des Lebens und der Familie zu deuten ist : dazu F. Lissarrague, *in La Cité des Images* (Ausstellung Lausanne 1984), S. 41 ff.; Jircik (a.O. Anm. 3), S. 107 ff. Zur oben skizzierten Erzählweise der Bilder auf italischen Vasen s. ausführlich H. Frielinghaus, *Einheimische in der apulischen Vasenmalerei* (1995), S. 24 ff. mit Lit. – Zur Funktion der attributiven Gegenstände s. allgemein auch C. Reinsberg, *in Was sind Frauen? Was sind Männer? Gender Studies* (Edition Suhrkamp 1996), S. 12. 23 ff. – Zu den Bildchiffren der Alltagsszenen auf attischen Vasen s. M. Meyer, *JDAI* 103 (1988), S. 102 ff. – Die raumzeitliche Inkohärenz und die handlungsmäßige Unverbundenheit der Personen sowie deren oft heterogene Attribute auf den Grabreliefs sind ausführlich diskutiert bei J. Bergemann, *Demos und Thanatos* (1997), S. 70 ff.

34. Es handelt sich um die Gegenseite der hier in Anm. 9 genannten Amphora Bari 7695 (de Juliis, Taf. 34,2).

35. Vgl. die hier in Anm. 57 erwähnte Pelike in Cambridge. Mann mit Strigilis und Schmuckkasten als Bildformel für einen Bräutigam in einer Hochzeitsszene : apul. Pelike, New York, Kunsthandel, *RVAp Suppl. I*, 26 Nr. 23a Taf. 3,1. Eine solche prima vista « sinnlose » Attributkombination ist wohl so zu « lesen », daß die Strigilis gesellschaftlichen Stand und Lebensalter des Mannes testiert und der Schmuckkasten als Geschenk für die Braut aufzufassen ist.

36. Ermitage 4744 : Trendall, *LCS*, S. 43, Nr. 205, Taf. 16,4.

37. Ball und Ballspiel (auch kultisch) : G. Eitner, *De sphaeristica apud Graecos et Romanos* (1860); Mau, *RE* II 2 (1896), *s.v.* « Ballspiel », Sp. 2832 ff.; G. Lafaye, Daremberg/Saglio IV 1 (1907), *s.v.* « Pila », S. 475 ff.; L. Gründel, *AA* (1925), S. 80 ff.; B. Schröder, *Der Sport im Altertum* (1927), S. 83 ff.; K. Schneider, *RE* III A (1929), *s.v.* « Sphairisterion », Sp. 1680 f.; E. Wegner, *Das Ballspiel der Römer* (1938); S. Mendner, *Das Ballspiel im Leben der Völker* (1956); M. Lugauer, *Untersuchungen zur Symbolik des Apfels in der Antike* (1967), S. 115 ff. (dort auch zur Verwendung von Äpfeln als Surrogate für Bälle); H. R. Immerwahr, « An Inscribed Terracotta Ball in Boston », *GrRomByzSt* 8 (1967), S. 255 ff.; G. Schneider-Herrmann, « Der Ball bei den Westgriechen », *BABesch* 46 (1971), S. 123 ff.; H. A. Harris, *Sport in Greece and Rome* (1972),

sie im Kultdienst der Athena Polias standen, einen eigenen Ballspielplatz auf der Akropolis[38]. In Sparta, wo das Ballspiel besonders beliebt war, ja sogar erfunden worden sein soll, war eine Altersstufe junger Männer nach ihm benannt (Sphaireis)[39]. Der Ball als Attribut heiratsfähiger Jugendlicher verlor mit der Hochzeit seine Funktion, und man trennte sich davon. Die Epheben weihten ihre Bälle häufig dem Hermes[40] und die Mädchen oft der Artemis, wie etwa die in einem Epigramm genannte Timarete, welche vor der Hochzeit ihren Ball der Jungfrau Artemis schenkt, damit diese sie beschütze[41].

Vor der Hochzeit diente das Ballspiel dazu, junge Leute verschiedenen Geschlechts zusammenzuführen. Die Liebessymbolik des Balles ist aus antiken Schriftquellen hinlänglich bekannt. Bereits Anakreon bezeichnete den Ball als Liebesvermittler zwischen zwei Personen[42]. Deshalb avanciert der Ball auch zum bevorzugten Attribut des Eros. Besonders deutlich wird dies z.B. in der Szene bei Apollonios Rhodios, in der Aphrodite mit Hilfe ihres Sohnes die Liebe zwischen Medea und Jason erregen will[43]. Hier verspricht sie ihm als Belohnung für sein Einwirken jenen wunderschön verzierten Ball, den einst die Amme Adrasteia auf Kreta für das göttliche Zeuskind angefertigt habe. Einen weiteren kunstreichen Ball erwähnt Nonnos[44]. Hergestellt habe diesen Urania, womit hier auch auf die Bedeutung von sphaira als Abbild des planetären Kosmos angespielt wird. Bezeichnenderweise verfügt über diesen Ball Uranias Sohn, der mit der Hochzeit verbundene Hymenaios. Bei einem Kottabos-Wettspiel mit Eros setzt er den Ball als Siegespreis aus. Als Eros gewinnt und den Ball erhält, schlägt er vor Freude Purzelbäume. Den Ball benutzt Eros dann zum Spiel mit seinen Opfern, um zwischen zwei Personen Gefühle zu erwecken, da gemeinsames Spiel oft Liebesanfang bedeutet. Bei Anakreon (a.O.) heißt es, daß er einem Jüngling einen Ball zuwirft, um ihn damit zum Spiel mit einem jungen Mädchen aufzufordern. Der Ballwurf des Eros kann sogar metaphorisch mit dem Zuwerfen des Herzens parallelisiert werden, wie es in einem Epigramm so passend geschildert ist. Hier klagt ein gewisser Meleagros :

« Ball spielt Eros mit mir. O sieh' nun wirft er mein eigenes Herz, das im Busen mir schlägt, Heliodora, dir zu... »[45]

Die Bildkunst bestätigt die aus den Schriftquellen bekannte Symbolik des Ballspiels. Bei den auf unteritalischen Vasen beliebten Ballspielern ist Eros häufig selbst aktiv mit ins Spiel einbezogen und wirft oder fängt Ball mit seinen Opfern, vor allem mit Frauen[46].

S. 75 ff.; K. Schauenburg, *AW* 7/3 (1976), S. 45 ff.; *Id.*, *AW* 7/4 (1976), S. 28 ff.; R. Schmidt, *Die Darstellung von Kinderspielzeug und Kinderspiel in der griechischen Kunst* (1977), S. 19 ff.; M. Dolch, *Stadion* 7 (1981), S. 53 ff.; R. C. Jensen, *RDAC* (1984), S. 281 ff.; E. Champlin, *ZPE* 60 (1985), S. 159 ff. (zum Glasball); A. M. D'Onofrio, *Annali del seminario di studi del mondo classico, Sezione di Archeologia e storia antica Napoli* 8 (1986), S. 178 f. 185 f.; *Jouer dans l'Antiquité* (Ausstellung Marseille 1991/1992), S. 92 ff.; M. Dolch, *Nikephoros* 5 (1992), S. 171 f. 175 f.; M. Fittà, *Spiele und Spielzeug in der Antike* (1998), S. 98 ff.

38. Plut., *vit. Isocr.* orat. 839 c.

39. Pausanias, III 14,6. Dazu weiter Mendner (a.O. Anm. 37), S. 96.

40. Vgl. z.B. die Epigramme *Anth. Pal.* VI 282; VI 309.

41. *Anth. Pal.* VI 280. Zur Ballweihe der Mädchen in Unteritalien s. auch H. Prückner, *Die lokrischen Tonreliefs* (1968), S. 47 ff., mit Anm. 371. 379.

42. Anakreon, *carm.* 13 (ed. B. Gentili).

43. *Argon.* III 135 ff.

44. *Dionys.* XXX 69 ff.

45. *Anth. Pal.* V 214.

46. Dazu Schneider-Herrmann (a.O. Anm. 37), S. 123 ff.; Schauenburg (a.O. Anm. 37), Heft 3, S. 45 ff. Heft 4, S. 29 ff. Vgl. die pästan. Lekythos im Kunsthandel : Schauenburg (a.O. Anm. 37), Heft 4, S. 29 Abb.

Auf einem Glockenkrater des Amykos-Malers im Vatikan[47] sitzt Eros mit einem Ball in der Hand auf einem Felsen im Zentrum zwischen einem jungen gestikulierenden Paar. Eros ist wohl im Begriff, den Ball dem jungen Mann zuzuwerfen, der bereits mit dem Mädchen Kontakt aufgenommen hat und nun zu ihr — wie der Ball symbolisiert — in eine erotische Beziehung treten möchte.

Als Zeitvertreib junger Leute diente das Ballspiel auch dazu, den Körper anmutig zu präsentieren und damit auf sich aufmerksam zu machen. So zeigt uns dies das Bild auf einer lukanischen Hydria des Policoro-Malers, auf der je eine Ballspielerin vor einem jungen Mann agiert[48]. Die graziösen Bewegungen ballspielender Jünglinge und Mädchen werden verschiedentlich erwähnt. In diesem Sinn wird sogar der Dichter Sophokles gerühmt. In seiner Tragödie *Nausikaa* habe er selbst die Rolle der Heroine gespielt und sei mit Anmut als Ballspieler aufgetreten[49].

Die Ballspielerin auf unserem Kelchkrater übt sich wohl in dem von Pollux als Aporrhaxis bezeichneten Spiel, bei dem der hochspringende Ball möglichst oft mit der flachen Hand zu Boden zurückgeschlagen werden mußte, ohne daß er wegsprang oder man danebenschlug[50]. Zahlreiche Darstellungen auf Vasenbildern bezeugen die Beliebtheit dieses Spiels[51]. Da dafür wohl ein elastischer Ball erforderlich war, fragt man sich, wie dieser gefertigt war. Die antiken Schriftquellen nennen zwar verschiedene Sorten von Bällen und berichten von deren Herstellung, doch ließ sich der gewöhnliche Ball, der

26-27 (Eros spielt Ball mit einem Mädchen, rechts weitere junge Frau). – Lukan. Glockenkrater, Wien 1159 : Trendall, *LCS*, S. 94, Nr. 489, Taf. 46,1 (links Frau an Pfeiler lehnend, in der Mitte Ballspielerin, rechts Eros mit Kranz). – Campan. Lekythos, Wien, Kunsthist. Mus. 480 : Trendall, *LCS*, S. 480, Nr. 283 (mehrere Mädchen beim Ballspiel mit zwei Eroten). – Lukan. Glockenkrater, Neapel, Mus. Naz. H 2872 (81406) : Trendall, *LCS*, S. 61, Nr. 305; Immerwahr (a.O. Anm. 37), S. 260, Anm. 12; J. Moret, *RA* (1979), S. 20, Abb. 16-17, mit Lit. (in der Mitte ballspielender Eros, rechts Frau mit Spiegel, links Frau auf Inschriftpfeiler gestützt. Die nicht ganz vollständig erhaltene Inschrift bezieht sich auf den Ball (σφιρα) « gib mir den (goldenen ?) Ball » und ist wohl als Aufforderung an Eros zu verstehen. Auf der lukan. Pelike, Neapel H 2894 (81764) : Trendall, *LCS*, S. 87, Nr. 424, Taf. 40,1 liegt auf einer geschlossenen Truhe ein großer Ball. Oberhalb sitzt Eros und ist im Gespräch mit einem Mädchen verbunden, das ihm eine Taube präsentiert. Links von der Truhe steht eine Frau mit Spiegel. Andeutungen zum Spiel um Liebesglück und hochzeitliche Elemente sind hier in einem Bild vereint.

47. U 3 (Inv. 17951) : Trendall, *LCS*, S. 37, Nr. 146; Schneider-Herrmann (a.O. Anm. 37), S. 123, Abb. 1.

48. Policoro, Mus. : Trendall, *LCS*, S. 58, Nr. 290, Taf. 25,2; Schneider-Herrmann (a.O. Anm. 37), S. 125, Abb. 3; Degrassi, *in* Neutsch (a.O. Anm. 22), S. 207 f., Nr. 4, Taf. 62,1 (Degrassi deutet die Szene als Jenseitsfreuden).

49. Athen. I 20 f. Zur Anmut des Ballspiel s. weiter Mendner (a.O. Anm. 37), S. 121 (mit Quellen).

50. Poll. IX 105. Wahrscheinlich ist dieses Spiel auch bei Plat., *Theait.* 146 A und Dion. Chrys., *Or.* IV 47 ff. gemeint. Weiter Mendner (a.O. Anm. 37), S. 89; Immerwahr (a.O. Anm. 37), S. 259; Schmidt (a.O. Anm. 37), S. 27 f.; *Jouer...* (a.O. Anm. 37), S. 96 f. Wenn man das Spiel zu mehreren ausübte, waren nach Pollux die Gewinner bzw. die Verlierer König oder Esel, was man so interpretierte, daß sich eine Art Huckepackspiel anschloß, wie es z.B. auf der hier Anm. 46 genannten campan. Lekythos in Wien dargestellt ist. Auch das bekannte Ephedrismosspiel war mit Ballwerfen kombiniert, s. dazu z.B. Schmidt (a.O. Anm. 37), S. 129 ff. und U. Steininger, *AntK* 37 (1994), S. 45 ff.

51. Z.B. zeigen fast alle hier in Anm. 46 genannten Vasen dieses Spiel, ebenso auch der Kelchkrater des Amykos-Malers in St. Petersburg (hier Anm. 36), die engste Parallele zu unserem Krater. Vgl. weiter die apul. Hydria, London, BM F 95 : *RVAp* I, S. 52, Nr. 54; Schneider-Herrmann (a.O. Anm. 37), S. 126, Abb. 4 (zwei Frauen zuseiten einer Stele, die linke mit Spiegel, die rechte spielt Aporrhaxis). Reizvoll ist auch die Darstellung auf einem campan. Skyphos in Laon (Inv. 37.1073 : Trendall, *LCS*, S. 318, Nr. 667; *Jouer* ... [a.O. Anm. 37], S. 97, Abb. 81), auf der eine junge Ballspielerin allein wiedergegeben ist.

aus bunten Lappen oder Lederstücken zusammengenäht (teils außen auch bemalt) und innen mit Haar, Federn, Filz oder Wolle ausgestopft war, kaum für ein Prellballspiel verwendet[52]. Dagegen ist uns der mit Luft gefüllte Ball *follis, folliculus* (Schlauch) erst ab dem 1. Jh. v. Chr. durch die Römer überliefert[53]. Zwar haben die Griechen dies nachgeahmt, doch ist es unsicher, ob sie zuvor schon über ähnliche ballonartige Bälle verfügten[54]. Allerdings bezeugen die Vasenbilder eindeutig einen zurückspringenden Ball. Blasebalg und Schlauch (askos) kamen für die Konstruktion eines elastischen Balles in Betracht. Der mit Luft gefüllte Sack ist bereits in der *Odyssee* durch den Mythos von Aiolos, dem Hüter der Winde, bekannt. Für ein dionysisches Fest ist der Brauch des Askoliasmos bezeugt, bei dem das Tanzen auf einem aufgeblasenen, eingefetteten Schlauch und das häufige Abgleiten der Volksbelustigung diente[55]. Jedoch zeigen unsere Vasenbilder einen relativ kleinformatigen Spielball. Vielleicht darf man an die Möglichkeit eines springenden Balles aus Korbgeflecht denken. A. Cambitoglou überließ mir dankenswerterweise ein solches Exemplar, wie sie z. B. heute noch in Thailand hergestellt werden. Beim praktischen Ausprobieren zeigte sich, daß diese Korbbälle in der Tat beim Aufschlagen zurückspringen. Cambitoglou vermutet, daß es vielleicht auch in der Antike solche Bälle gab und möchte mit dem Flechtmuster die geometrische Dekoration auf den Ballwiedergaben erklären.

Manche Geschicklichkeitsballspiele mit Abzählcharakter wie auch das wiederholte Zu-Boden-Schlagen des Balles fungierten sicher als Liebesorakel. Reizvoll ist in diesem Zusammenhang die Darstellung auf einer apulischen Pelike in Matera, auf der eine Aporrhaxisspielerin und ein den Kreisel schlagender Eros wiedergegeben sind, dem eine sitzende Frau gespannt zuschaut[56]. Daß es hier den beiden Frauen um Liebeszauber geht, bezeugt außer Eros auch noch die Taube der Aphrodite oben im Fenster. Vielleicht führt auch unsere Ballspielerin ein solches Spiel um Glück in der Liebe aus. Dabei

52. Zu den verschiedenen Balltypen mit ihren Bezeichnungen und der Fertigung s. Hom., *Od.* VIII 370 ff.; *Anth. Pal.* XIV 62; Martial XIV 45-48; Pollux IX 103 ff.; Ov., *met.* X 262. Vgl. weiter Mau (a.O. Anm. 37), Sp. 2833; Lafaye (a.O. Anm. 37), S. 476 mit Quellen; Mendner (a.O. Anm. 37), S. 77 ff.; *Jouer* ... (a.O. Anm. 37), S. 96 ff. Die beschriebene geometrische Dekoration der echten Bälle ist sowohl bei tönernen Nachbildungen (vgl. z.B. B. Neutsch, *in* F. Naumann, B. Neutsch, *Palinuro* II [*MDAI(R)* Erg- H. 4, 1960], S. 42, Abb. 21; S. 71, Abb. 44; S. 160 f., Taf. 55.3-5) als auch bei Darstellungen in der Vasenmalerei wiedergegeben (s. hierzu beispielsweise die von Schneider-Herrmann [a.O. Anm. 37], S. 124, Abb. 2 ff. zusammengetragenen Darstellungen).

53. Athen. I 14 D; zum Luftball s. die Arbeiten von Dolch (a.O. Anm. 37).

54. Zur früheren Existenz eines Luftballes s. die Lit. bei Mendner (a.O. Anm. 37), S. 78, mit Anm. 120; Immerwahr (a.O. Anm. 37), S. 258, Anm. 8.

55. S. dazu Reisch, *RE* II (1896), *s.v.* « Askoliasmos », Sp. 1698 ff.; L. Deubner, *Attische Feste* (1932, Nachdruck 1937), S. 117. 135 (dort auch zum Problem, ob es ein eigenes Fest Askolia gab oder ob der Askoliasmos an einem anderen Dionysosfest stattfand). Laut Quellen war der Askos zuweilen mit Wein gefüllt, zuweilen aufgeblasen. Den mit Luft gefüllten Askos beschreibt Pollux IX 121. Darstellungen zu diesem Fest sind rar. Die Vorbereitungen (Herrichten des Schlauches durch Satyrn) sind wiedergegeben auf einem Mosaik aus Ostia in Berlin (Inv. 115; *Jouer* ... [a.O. Anm. 37], S. 120, Abb. 115). Auch wenn es an frühen Quellen mangelt, dürfte es sich bei diesem Brauchtum für ein ländliches Weinfest keinesfalls um eine späte Einrichtung handeln.

56. *RVAp* I, S. 93, Nr. 204; A. D. Trendall, *BABesch* 50 (1975), S. 267 ff., Abb. 8 ff.; Schauenburg (a.O. Anm. 37), Heft 3, S. 52, Abb. 24. Zu Aporrhaxis als Liebesorakel s. Schneider-Herrmann (a.O. Anm. 37), S. 125 f.; Trendall, a.O., S. 268. Kreisel beim Liebeszauber : F. Graf, *Gottesnähe und Schadenzauber* (1996), S. 160 f.

bedient sie sich mit Anmut ihres kokett zur Schau gestellten Körpers, um den sitzenden Jüngling zu umgarnen. Mit Staunen und Bewunderung blickt der junge Mann zu ihr hin. Gespannt wartet er das Orakel ab, ob sich das Zählspiel wohl zu seinen Gunsten entscheidet.

Da der Ball oft den Liebesanfang symbolisiert, der schließlich zur Hochzeit führte, ist er denn auch, wie oben erwähnt, Attribut des Hymenaios und ein häufig dargestelltes Objekt in vielen hochzeitlichen Bildszenen, wie z.B. auf einer apulischen Pelike in Cambridge[57]. Hier hält eine sitzende junge Frau einen Ball im Schoß. Ihr gegenüber lehnt ein Jüngling mit Strigilis an einem Louterion. Oberhalb von beiden steht im Zentrum Eros. Der deutlich hervorgehobene Ball ist hier das Mittel, das die beiden Liebenden zusammengeführt hat und das Louterion deutet als Versatzstück auf Brautbad und Hochzeit hin.

Nicht nur beim Liebeswerben und der darauf folgenden Hochzeit können Bälle dargestellt sein, sondern auch im sepulkralen Bereich. Wie andere hochzeitliche Attribute auch können sie realiter oder in Nachbildung als Grabbeigabe fungieren oder auf Vasenbildern mit Sepulkralszenen wiedergegeben sein[58]. Dabei sieht man sie entweder im Grab aufgehängt oder von den Verstorbenen in der Hand gehalten. Zuweilen werden sie auch von Gabenbringern gebracht. Auf den Brauch, unverheiratet verstorbenen Mädchen einen Ball mit ins Grab zu geben, deutet etwa die Darstellung auf einer apulischen Loutrophoros in London[59]. Die im Naiskos stehende Verstorbene faßt in bräutlicher Geste an ihren Schleier. Neben dem Grab steht ein junger Mann und ist im Begriff, der jungen Frau einen Ball als Opfergabe darzubieten. Neben anderem hochzeitlichen Ambiente vereint dieses Objekt hier das Paar als Braut und Bräutigam.

Auf einer weiteren apulischen Loutrophoros in Malibu ist die Verstorbene selbst im Naiskos als Ballspielerin dargestellt[60]. Das Grabmal ist von vier Gabenbringerinnen umgeben, von denen eine ebenfalls einen Ball hält. Nichts deutet hier auf eine mythische Szene hin. Doch ist auf der Gegenseite das Zusammentreffen von Leda mit dem schwanengestaltigen Zeus wiedergeben. Eine Gefährtin der Leda agiert ebenfalls als Ballspielerin. Ihr ist die Verstorbene angeglichen und wird damit in die mythische Welt der Heroinen und Nymphen versetzt. Die auf unteritalischen Vasen so beliebten Entführungsszenen einer Heroine durch einen Gott sind häufig wie hier auf einer

57. Fitzwilliam Mus. G 245 (GR 47/1865) : *RVAp* II, S. 520, Nr. 201 (mit Lit.), Taf. 189,1; Schauenburg (a.O. Anm. 37), Heft 3, S. 47, Abb. 16.

58. Tonbälle aus Gräbern : Immerwahr (a.O. Anm. 37) S. 255 ff. mit Lit. bes. 258, Anm. 8; Neutsch, *in* R. Naumann, B. Neutsch, *Palinuro* II (a.O. Anm. 52); *Id.*, *Apollo* 1 (1961), S. 53 ff., Abb. 2 ff.; L. Cerchiai, *Annali di Archeologia e storia antica* N.S. 3 (1996), S. 67 ff., Abb. 1 ff. (hält das tönerne ballartige Objekt, das mit figürlich-geometrischen Totenkultszenen dekoriert ist, für einen Aryballos). Zuweilen können die Tonbälle auch zu Rasseln umfunktioniert sein und in manchen Fällen sind vielleicht auch Nachbildungen von Äpfeln gemeint. Bälle in Grabszenen sind auf unteritalischen Vasen überaus zahlreich, s. weiter H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen* (1979), S. 37, 70, 77 und *passim*. Schauenburg, *AW* Heft 4 (a.O. Anm. 37), S. 30 f.; *Id.*, *NAC* 18 (1989), S. 135 f. — Zur Verbindung von Hochzeit und Grab s. ausführlich H. Lohmann, *in Kotinos. Festschrift E. Simon* (1992), S. 103 ff.

59. Brit. Mus. 1933.6-13.8 : *RVAp* II, S. 798, Nr. 12; Lohmann (a.O. Anm. 58), S. 70, 212, Nr. A 358, Taf. 28,2.

60. Getty Mus. Inv. 86.AE.680 : *RVAp Suppl. 2*, Nr. 20, 278-2; K. Schauenburg, *JDAI* 104 (1989), S. 46 f., Abb. 31 f.; E. Simon, *Kunst und Kultur in der Magna Graecia, Kongreß Mönchengladbach 1988* (1990), S. 49 ff.; *CVA* Getty Mus. 4, Taf. 186.

Wiese beim Ballspiel der Mädchen lokalisiert[61]. Durch die Vereinigung werden diese Göttergeliebten zu Bräuten (= Nymphen) und haben teil an der göttlichen Sphäre. So mag auch bei der Ballspielerin im Naiskos der Wunschgedanke zum Tragen kommen, daß ihr ein ähnliches bräutliches Schicksal und Entrückung in die Welt der Götter zuteil werden möge.

Der Ball, die sphaira, ist für eine solche Interpretation geradezu prädestiniert, da er auch Abbild des Universums und der planetären Sphären ist und damit den Besitzer teilhaben läßt am kosmischen Geschehen. So kann der Ball im Totenkult als Symbol der Unsterblichkeit betrachtet werden. Daneben ist die Kugel aber auch als Globus Zeichen der bewohnten Erde[62] und des Lebens. Die Rundform deutet auf zyklische Wiederkehr und kann damit als Garant des sich ständig erneuernden Lebens gelten, weshalb der Ball in der unteritalischen Vasenmalerei vielleicht auch im wesentlichen als Attribut von Frauen zu finden ist. Damit verbindet sich mit dem Ball sowohl der Hinweis auf das irdische, vergängliche Leben und dessen ständige Erneuerung als auch die tröstliche Hoffnung auf Integration in das immerwährende Weltall.

Daneben spielt auch die orphische Symbolik des Balles in Unteritalien eine große Rolle. Zum einen ist sowohl von Orpheus wie auch von Musaios ein Lehrgedicht mit dem Titel *Sphaira* bezeugt[63], zum anderen zählte der Ball zu den wichtigen Kultobjekten der orphischen Mysterien. Denn der kleine Dionysos-Zagreus wurde beim Überfall der Titanen mit Spielzeug, darunter auch einer Sphaira, überlistet[64]. Auch mit den goldenen Äpfeln der Hesperiden, die stellvertretend als Bälle zu betrachten sind, soll Zagreus gespielt haben. Somit erhielt der Ball, wie die anderen Spielsachen auch, einen festen Platz in der mystischen Kulthandlung der Orpheotelesten, und deshalb konnten auch Spielzeugnachbildungen in Dionysosheiligtümer geweiht werden[65]. Die auf Vasenbildern bezeugte Attributkombination Ball und Tympanon in den Händen *einer* Person könnte hier den Ball ebenfalls als dionysisches Objekt definieren[66]. Der mit einem Ball spielende Kindgott Zagreus erinnert an den oben erwähnten kleinen idäischen Zeus, der mit dem von seiner Amme Adrasteia geschenkten Ball ebenfalls als Ballspieler bezeugt ist. Beide Kindgötter sind wesensverwandt, weshalb auch beiden die Koureten als Beschützer zugeordnet sind, und die Quellen sie in ein verwandtschaftliches Verhältnis zueinander setzen[67]. Bei beiden Göttern symbolisiert der Ball die Herrschaft über kosmische Abläufe.

61. So überliefert z.B. *Schol.* AB Hom., *Il.* XII 292 Dindorf die Entführung der Europa, als sie gerade mit Gefährtinnen zum Blumenpflücken auf einer Wiese weilte, was auch viele Bilddarstellungen so wiedergeben : E. Zahn, *Europa und der Stier* (1983), *passim*; M. Robertson, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Europe I ». Dabei können die Gefährtinnen der Europa auch beim Ballspiel dargestellt sein, s. Zahn., a.O., S. 55. 124. Auch die Nymphe Thalia wurde von Zeus während des Ballspiel auf einer Wiese von Zeus entführt : A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* (1978), S. 38 f. Zahlreiche weitere Beispiele ließen sich anführen.

62. Zur sphaira als Erd- und Himmelsglobus : P. Arnaud, *MEFRA* 96 (1984), S. 53 ff.

63. S. die Quellen zur *Sphaira* bei F. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit* (1974), S. 13.

64. Zu den betreffenden Spielsachen und zum Ritual : P. Boyancé, *REA* 68 (1966), S. 40 f.; W. Fauth, *RE* IX A 2 (1967), *s.v.* « Zagreus », Sp. 2272 f.; W. Burkert, *Antike Mysterien* (1990), S. 63. 85.

65. Dazu Fauth (a.O. Anm. 64), Sp. 2274.

66. Z.B. laufende Frau mit Ball und Tympanon auf apul. Glockenkrater, Tarent 8109 : *RVAp*, S. 241, Nr. 116, Taf. 78,1.

67. Verbindung Zeus Idaios - Zagreus s. Fauth (a.O. Anm. 64), Sp. 2226 ff. Koureten : s. auch R. Lindner, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Kouretes/Korybantes ».

Weiter kann der Ball als Glücksymbol angesehen werden. Gottheiten und Personifikationen des Glücks wie etwa Tyche und Kairos können die Kugel als Attribut haben[68]. Der Tyche, die Reichtum und Not, Glück und Unglück willkürlich zuteilt, dienen die Menschen als Spielbälle. Diesen treffenden Vergleich überliefert ein Epigramm, nach dem Tyche die Menschen wie Bälle in wolkige Höhen wirft, um dann einige bis in den Hades hinein fallen zu lassen[69]. So wie eine Kugel ständig davonrollen kann, so unstet ist auch das Glück. Wer jedoch den Ball besitzt, dem ist das Glück hold. Wer dann das Glück für sich bannen will, muß eine « Fessel » an den Ball legen. So zeigen zahlreiche unteritalische Hochzeitsbilder und Sepulkralszenen Bälle, an denen Schlaufen befestigt sind, mit denen ihn die Frauen am Handgelenk tragen konnten oder an denen er einfach im Grab aufgehängt wurde[70].

Glück in der Liebe mit Aussicht auf eine baldige Hochzeit erhoffen sich die zahlreichen jungen Mädchen, die auf den unteritalischen Vasenbildern Orakelspiele mit Bällen betreiben oder mit Jünglingen durch Ballspiel in Kontakt treten, wie es auch unsere Ballspielerin tut. Der Ball, der vom Boden immer wieder hochspringt und damit zu ihr « zurückkehrt », soll ihr ständiges Glück verheißen. Das Thema unseres Vasenbildes läßt sich deshalb ambivalent sowohl in Bezug auf das Diesseits wie auch im Fall einer Grabbeigabe als hoffnungsvolles Zeichen für das Leben im Jenseits interpretieren. Die Mysterien, von denen sich der Eingeweihte u.a. einen Zugang zu einem besseren Leben im Jenseits erhofft, und die Hochzeit konnten parallelisiert werden; beider Initationssriten wurden als τέλος bezeichnet[71]. Mit beiden ist der Ball verbunden. Die oben erwähnte Ballweihe der Jugendlichen ist als rite de passage zur Hochzeit und zu einem neuen Lebensabschnitt aufzufassen.

Der Spiegel

Der Spiegel bezeichnet bei Frauen den Hinweis auf Schönheit, Jugend und Reife zur Ehe. Spiegel kommen auf unteritalischen Vasenbildern nicht nur in reinen, im Haus spielenden Frauengemachsszenen vor, sondern vor allem auch in unzähligen Darstellungen des Zusammentreffens von Mädchen und Jünglingen bei Liebeswerbungen[72]. Mit der Spiegelträgerin rechts auf unserem Bild könnte eine Gefährtin der Ballspielerin gemeint sein, die sich für einen Bräutigam schönmachen will. Ihre Haltung, die an Statuen der sich auf einen Pfeiler stützenden Aphrodite mit überkreuzten Beinen erinnert, findet sich relativ häufig im unteritalischen Bildrepertoire. Vielleicht ist dies als bewußte Reminiszenz an die Liebesgöttin aufzufassen, um so die Schönheit der Mädchen in den Liebesszenen

68. Bei Tyche wird die Kugel zum Globus; bildliche Darstellungen s. L. Villard, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Tyche »; F. Rausa, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Tyche/Fortuna ». Kairos : P. Moreno, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Kairos ». Zum Ball als Glücksymbol s. auch Mendner (a.O. Anm. 37), S. 126.

69. *Anth. Pal.* IX 80.

70. Zum Schlaufenball : Schneider-Herrmann (a.O. Anm. 37), S. 127 ff.; in sepulkraler Verwendung : Bildwiedergaben bei Lohmann, *Grabmäler* (a.O. Anm. 58), *passim*.

71. S. Graf (a.O. Anm. 63), S. 114. Zu den orphischen Mysterien s. auch Burkert (a.O. Anm. 64), *passim*.

72. Zum Spiegel und Spiegelbild s. W. Herrmann, *in Festschrift v. Lücken, WissZRostock, Gesellschafts- und Sprachwiss. Reihe* 17 (1968), S. 667 ff.; L. Balensiefen, *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst* (1990), *passim* (mit Lit.).

herauszustellen[73]. Die junge Frau hat ihren Blick leicht gesenkt und blickt, wie es auf vielen derartigen Vasenbildern der Fall ist, nicht in den Spiegel. Doch auch wenn dieser hier nur attributiv als Kosmetikgerät die junge Frau charakterisiert, so fällt auf, daß er sehr deutlich ins Bild gerückt ist und ähnlich dominant im « leeren » Umfeld wiedergegeben ist wie der Ball. Der Blick des Betrachters wird gezielt auf diese beiden Gegenstände gelenkt. Zuweilen begegnen Spiegel auf unteritalischen Vasen – wenn auch wesentlich seltener – als Attribute bei Männern und zwar nicht nur in Darstellungen, in denen der Spiegel als Geschenk für eine Frau gedeutet werden kann. Solche Bilder verlangen eine andere Interpretation. Denn der Aspekt der Schönheit und Jugend ist wohl kaum gemeint, wenn etwa Vasenbilder mit Grabszenen den Spiegel als Gabe eines Mannes an einen männlichen Verstorbenen zeigen[74]. Da in einigen Fällen und zwar bei Männern wie bei Frauen Spiegel und Weintraube bzw. Spiegel und Tympanon oder Thyrsos als eigentlich heterogene Attribute kombiniert sind[75], wäre zu überlegen, ob der Spiegel nicht manchmal auch als dionysisches Objekt zu interpretieren ist und ihm damit eine zusätzliche, dem Ball vergleichbare Bedeutung zukommt. Denn auch der Spiegel zählte zu den heiligen Spielsachen des kleinen Dionysos-Zagreus und fand ebenfalls einen wichtigen Platz im Kultus der orphischen Mysterien[76]. Zagreus fand den Tod, weil er sein Bild im Spiegel betrachtete und so die Titanen nicht bemerkte. Die postulierte orphische Symbolik könnte auch erklären, weshalb in Unteritalien Spiegel bei Männern wie bei Frauen so häufig in sepulkralem Kontext begegnen[77]. Wie der Ball wären sie damit ambivalent Zeichen für die Hochzeit und für die Mysterien. Die zuweilen belegte Attributkombination Spiegel und eleusinische Kreuzfackel könnte dabei ebenfalls den Spiegel als Mysterienzeichen definieren[78]. Denn die so dargestellten Frauen lassen sich den betreffenden Bildkontexten zufolge weder als Persephone selbst noch als Unterweltsbewohner deuten. Da Dionysos-Zagreus Sohn der Persephone war, läßt sich die Kreuzfackel zusammen mit dem Spiegel in diesem Zusammenhang vielleicht eher als Emblem der Mysten betrachten.

73. Zu diesem Aphroditetypus s. A. Delivorrias, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Aphrodite », S. 29 ff.

74. Vgl. etwa apul. Volutenkrater, Wuppertal, Slg. Schatz, *RVAp Suppl. 2/2*, S. 231, Nr. 10 f, Taf. 58,5. — apul. Volutenkrater, Liverpool 51.10.1 : Lohmann, *Grabmäler* (a.O. Anm. 58), Taf. 24,1.

75. Frau mit Traube und Spiegel z.B. auf apul. Glockenkrater, Bonn 1776 : *CVA* Bonn 3, Taf. 3,6. — Frau mit Spiegel und Tympanon auf apul. Glockenkrater, Genf 2754 : *RVAp* S. 230, Nr. 38, Taf. 72,1. — Mann mit Traube und Spiegel z.B. auf apul. Lebes gamikos, Zaandam, Slg. Takens Bremma : *RVAp*, S. 288, Nr. 1, Taf. 92,2 sowie auf dem hier in Anm. 74 genannten Volutenkrater in Liverpool. — Männlicher Grabbesucher mit Thyrsos und Spiegel auf apul. Volutenkrater, Neapel, Privatslg. *RVAp Suppl. 1*, S. 171, Nr. 63 d, Taf. 32,2. Der dionysische Charakter dieser Grabszene wird noch dadurch verstärkt, daß als Pendant zu diesem Offranten rechts sogar ein Satyr als Gabenbringer dargestellt ist.

76. Zum Spiegel in der Orphik s. Fauth (a.O. Anm. 64), Sp. 2275. Zur orphischen Symbolik von Ball und Spiegel auf unteritalischen Vasen s. auch H. R. W. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase Painting* (1976), S. 93 ff. Herrmann (a.O. Anm. 72) möchte die Spiegeldarstellungen speziell auf den frühlukanischen Vasen ebenfalls mit orphischem Symbolgehalt belegen, und mit dem in Heraklea lehrenden Orphiker Zopyros in Verbindung bringen, da gerade dort zahlreiche lukanische Keramikwerkstätten nachgewiesen sind. Doch ist die Chronologie des Zopyros unsicher. Wahrscheinlich ist er erst im 4. Jh. v. Chr. anzusetzen, so daß sein Einfluß für die frühitaliotischen Vasen nicht in Betracht kommt. Eher dürfte dies allgemein mit dem Wirken der Pythagoreer zu erklären sein. Zur Bedeutung der Orphik für Metapont : G. Olbrich, *Archaische Statuetten eines Metapontiner Heiligtums* (1979), S. 88 ff.

77. So z.B. auf zahlreichen der von Lohmann (a.O. Anm. 58) zusammengestellten Vasenbildern.

78. Vgl. etwa apul. Teller und Amphora, Massa, Privatslg. : *RVAp Suppl. 2/2*, S. 289, Nr. 126 e und 131 c, Taf. 76,1 und 4.

Eine Ambivalenz zeigt sich auch darin, daß Ball und Spiegel sowohl Gegenstände häuslich profanen Charakters sind, als auch solche, die gelegentlich im Kult verwendet werden können, im Gegensatz zu Objekten, deren Bestimmung rein sakral ist. So vermutet Burkert betreffs der im Ritual verwendeten heiligen Spielsachen des Dionysos-Zagreus wie Ball, Spiegel usw. : « vielleicht waren von dieser Art auch die "Zeichen", die Mysten zuhause verwahrten als Unterpfand ihrer Weihe »[79].

Balensiefen führt überzeugend aus, daß Spiegel im Toten- und Grabkult selbst keine spezielle Rolle spielten[80]. Sie konnten primär als Gegenstand des täglichen Lebens vor allem Frauen mit ins Grab gegeben werden wie andere Gerätschaften auch. Doch ist als ein auch in den Mysterien verwendetes Objekt ihre orphische Symbolik unbestritten, und dies könnte ihr Vorkommen etwa zuweilen auch in Männergräbern mit erklären.

Der Pfeiler

Vielleicht hat auch der rechts das Bild begrenzende Stützpfeiler der jungen Frau sepulkralsymbolischen Bedeutungsgehalt. Die bereits seit der frühitaliotischen Vasenmalerei beliebten Pfeiler können als Altäre, Stützen, Grenz- oder Wendemarken in der Palästra sowie in späteren Wiedergaben auch als Grabstelen fungieren[81]. In zahlreichen Darstellungen trägt der Pfeiler die Aufschrift Termon[82]. Doch findet sich die Aufschrift Termon auch auf den Pfeilern, die nicht unbedingt ein sportliches Ambiente aufweisen, sondern in erster Linie, wie bei der Spiegelträgerin des Amykos-Malers, als Stützpfeiler zum Anlehnen für eine Person dienen[83]. Überlieferte Ausdrücke wie τέρμα βίου oder τέρμα θανάτου, die sogar in Grabinschriften und -gedichten vorkommen, zeigen, daß der Begriff auch die Grenze des Lebens und den Tod bezeichnen kann[84]. Man hat sicher richtig vermutet, daß – gerade auf den als Grabbeigaben bestimmten Vasen – die Pfeiler möglicherweise zuweilen auch sepulkrale Anspielungen beinhalten und zwar sowohl die Pfeiler in athletischem Kontext als auch die Stützpfeiler[85]. In hochzeitlichen Bildern begegnen solche Stützpfeiler bei jungen Frauen, die damit besonders hervorgehoben werden. Die Pfeiler fungieren in diesen Fällen als eine Art « Würdeelement » zur Herausstellung einer Braut[86]. Zugleich bezeichnet der Pfeiler in Szenen von Liebeswerbungen vielleicht als bildliches Grenzsymbol den rite de passage vom Mädchen zur Ehefrau, ist also als Bildchiffre « Braut » zu lesen. All diese Anspielungen lassen sich auf einer

79. Burkert (a.O. Anm. 64), S. 85.

80. Balensiefen (a.O. Anm. 72), S. 169 ff.

81. Zur vielfältigen Funktion des Pfeilers allgemein H. Jung, *JDAI* 110 (1995), S. 95 ff. Im unteritalischen Bildrepertoire s. zu Altären in Pfeilerform : H. Cassimatis, *in L'Espace sacrificiel* (Kongreß Lyon 1991), S. 40 f. — Grenz-und Wendemarken in der Palaistra : J. Moret, *RA* (1979), S. 3 ff. — Stützpfeiler für Personen : B. Brandes-Druba, *Architekturdarstellungen in der unteritalischen Keramik* (1994), S. 142 ff.

82. Moret (a.O. Anm. 81); M. Söldner, *JDAI* 108 (1993), S. 309.

83. So etwa auf dem apul. Glockenkrater, London, BM F 62 : *RVAp* S. 161, Nr. 215, Taf. 52,3.

84. Soph., *O.R.* 1530; Eur., *Hipp.* 140; s. weiter die bei Moret (a.O. Anm. 81), S. 11, Anm. 31 zusammengestellten Literaturangaben.

85. Moret (a.O. Anm. 81), S. 11 f. Zur Sepulkralsymbolik der Stützpfeiler s. auch Brandes-Druba (a.O. Anm. 81), S. 144 f.

86. Pfeiler als Würdeelement : Brandes-Druba a.O.; Beziehung zu Braut und Hochzeit s. auch G. Güntner, *CVA* Würzburg 4, zu Taf. 37.

bereits erwähnten apulischen Loutrophoros in London aufzeigen[87], auf der ein Bräutigam seiner verstorbenen Braut einen Ball darbietet. Die Grabstatue der Braut zeigt sich als eine an einem Pfeiler lehnende junge Frau. Hier wird zweifach auf Grenzen und deren rite de passage angespielt, zum einen durch den Pfeiler als Bildformel für eine Braut und die Hochzeit, zum anderen durch den denselben Termapfeiler auf den Tod und das Ende des Lebens, das diese junge Frau hier bereits überschritten hat. Somit ist der Pfeiler mehrdeutig und hat – ähnlich ambivalent wie viele andere hochzeitliche Attribute – ebenfalls sepulkrale Aspekte. Außerdem könnte er auch auf die der Hochzeit vergleichbare Initiation in die Mysterien hindeuten und damit die Grenze zwischen Eingeweihten und Nichteingeweihten repräsentieren und so als Symbol für diejenigen Mysten gelten, die diese Grenze überwunden haben und die sich nach einem harten irdischen Dasein einen glückseligen Aufenthalt in der anderen jenseitigen Welt erhoffen.

Die Tatsache, daß auf einem apulischen Vasenbild[88] ein Hermenpfeiler den Eingang zur Unterwelt markiert, könnte diese Vermutungen bestärken. Denn rechts vom Pfeiler steht – innerhalb der Unterwelt – Orpheus mit Kithara und Kerberos und agiert über die durch den Pfeiler gesetzte Grenze zu einem jungen, außerhalb stehenden Mann hin. Somit könnte hier auf den rite de passage zwischen Leben und Tod angespielt sein, der von Orpheus, dem Pendler zwischen beiden Welten, überbrückt wird. Da es sich hier um ein « terma » bzw. « termon » zwischen Dieseits und Jenseits handelt, ist der Pfeiler wohl bewußt als Herme gestaltet. Denn auch Hermes ist in seiner Funktion als Psychopompos grenzüberschreitender Mittler zwischen beiden Welten ist und ist auch deshalb oben im Götterfries selbst zugegen.

Schlussbetrachtung

Kehren wir zurück zur eingangs gestellten Frage, ob bereits auf den frühitaliotischen Vasenbildern eschatologische Anspielungen faßbar sind, da auch diese Gefäße zum größten Teil als Grabbeigaben dienten. Der sepulkrale Bedeutungsgehalt läßt sich an den späteren italischen Vasen leichter aufzeigen. Zum einen sind viele Gefäße von vornherein wegen ihrer Bestimmung für den Totenkult ohne Boden getöpfert worden, zum anderen sind die Bildszenen offenkundiger mit Jenseitsvorstellungen zu verbinden. So setzt in der italischen Keramik erst ab 370 v. Chr. die Fülle der Wiedergaben von architektonischen Grabmälern ein. Weiter beinhalten die Darstellungen zahlreicher mythischer Themen sepulkralsymbolische Aspekte. Schließlich lassen sich auch in den später viel reicher ausgestalteten Bildszenen eher Anspielungen auf orphische und dionysische Mysterien erkennen[89]. Während früher auch die frühitaliotischen Vasenbilder so interpretiert wurden, daß man die jenseitige Welt als Handlungsort erkennen wollte, werden die Szenen heute

87. Vgl. oben Anm. 59.

88. Kelchkrater, London, BM F 270 : *RVAp* II, S. 538, Nr. 318, Taf. 202,1 ; M.-X. Garezou, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Orpheus », Nr. 81 ; B. Rückert, *Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen* (1998), S. 207 (mit anderer Deutung).

89. Hinweise auf Mysterien : Burkert (a. O. Anm. 64), S. 28. 89. 108, Anm. 61. Zur Grabsymbolik apulischer Vasen s. K. Schauenburg, *JDAI* 104 (1989), S. 19 ff.

eher als reine im Diesseits spielende Alltagsszenen angesehen[90]. Betrachtet man aber die frühitaliotischen Darstellungen als Diesseits-Szenen, dann stellt sich jedoch die Frage, warum dann solche Vasenbilder, obwohl doch auch sie auf Grabbeigaben anzutreffen sind, keinerlei eschatologische Andeutungen enthalten, während die späteren Vasenbilder oft rein jenseitsbezogen sind. Da zwischen 400 und etwa 370 v. Chr. kein kultureller Umbruch zu erkennen ist, sollte man annehmen, daß auch die Bildwelt der frühitaliotischen Keramik zuweilen ähnliche Aussagen haben kann wie auch die Darstellungen auf späteren Vasen. Das Fehlen von Grabmaldarstellungen und die relativ einfachen Bildkompositionen lassen schließen, daß hier vielleicht andere Mittel benutzt wurden, um sepulkrale Aspekte anzudeuten.

Ein Mittel dafür könnte z. B. die Bevorzugung bestimmter Bildthemen sein. Der Überblick über die Alltagsdarstellungen auf frühitaliotischen Vasen zeigt, daß die Welt der Frau vorwiegend mit Bildinhalten charakterisiert wird, die die Hochzeit als wichtigstes Ereignis im Leben der Frauen implizieren[91]. Wiedergaben von Liebesverfolgung, die Anwesenheit von Eroten im Frauenkreis, Liebesgetändel zwischen Jünglingen und Mädchen, Vorbereitung der Braut für die Hochzeitsfeier und vieles mehr soll beim Betrachter den Gedanken an die Hochzeit evozieren. Analog zu derartigen, für Frauen bestimmten Bildszenen sind für die Männer die im Frühitaliotischen so beliebten Krieger- und Athletenbilder zu deuten, und zwar vor allem die, auf denen die Krieger als siegreiche Heimkehrer und die Athleten deutlich als Sieger in der Palästra charakterisiert sind[92]. Sie werden damit Heroen angeglichen und die Darstellungen spielen auf den Wunsch nach Heroisierung in der jenseitigen Welt an. Die häufige Verwendung von hochzeitlichem Ambiente in Sepulkraldarstellungen ist hinlänglich bekannt. So lassen beide Themenbereiche Jenseitsbezüge erkennen. Die bevorzugte Auswahl zeigt, daß sowohl für den Bereich der Frauen als auch für den des Mannes, häufig solche Bilder verwendet werden, die ambivalent als Lebensszenen wie auch als Darstellungen mit eschatologischem Bedeutungsgehalt « gelesen » werden können.

Ein weiterer Hinweis auf die jenseitige Welt könnte durch die Mehrdeutigkeit der verschiedenen, auf den Bildern dargestellten Attribute und Objekte gegeben sein. Wie oben dargelegt, lassen sich vielleicht die Pfeiler in den Palästraszenen und auch die Stützpfeiler der Bräute in Hochzeitsbildern sowie in Grabmaldarstellungen bei einer sepulkralsymbolischen Interpretation als Bildchiffre für die Grenze zwischen Lebensabschnitten und vor allem zwischen Leben und Tod verstehen und sind damit vielleicht ein formelhafter Hinweis auf die Einweihung in die Mysterien.

Alltagsattribute der jungen Mädchen wie etwa Ball und Spiegel, die in den sog. Brautszenen als erotisch-hochzeitliche Elemente vorkommen, begegnen ebenfalls realiter

90. Zur Deutung solcher Bilder ausführlich Frielinghaus (a.O. Anm. 33), S. 29 ff., die die Interpretation als « Lebensszenen » bevorzugt. Interpretationen sind immer Spiegel des jeweiligen Zeitgeistes. Die heute moderne Verdrängung des Todes, beeinflußt auch die Deutung solcher Bildszenen. So sind nach einer Hypothese von J. M. Moret, *RA* (1993), 293 ff. sogar die Bewohner der Unterwelt dort nur vorübergehend lokalisiert (also halten sich nur transitorisch dort auf), um wieder ins Diesseits zurückzugehen. Margot Schmidt hat in einem Vortrag überzeugt die Fragwürdigkeit dieser These herausgestellt und am Beispiel der Danaiden gezeigt, daß die Rückkehr ins Diesseits keineswegs erstrebenswert war, sondern die Transitorik eher dem Übergang in ein besseres Jenseits gilt.

91. S. ausführlich Lohmann, *Kotinos* (a.O. Anm. 58), S. 103 ff.

92. S. dazu Jircik (a.O. Anm. 3), S. 107 ff. mit Lit.

als Grabbeigaben und auch in sepulkralen Darstellungen, wobei sie teilweise so heterogen kombiniert sind, daß ein solches Bild oft nur dann sinnvoll gelesen werden kann, wenn man die Mehrdeutigkeit dieser Gegenstände berücksichtigt. Sie haben dabei häufig dionysische und eschatologische Aspekte. Vielleicht sind sind sie darüberhinaus als Embleme der Mysten zu betrachten.

Zu diesen mehrdeutigen Attributen könnte sich aus dem Bereich der jungen Männer die Strigilis hinzugesellen. Zwar wird diese nicht wie Ball und Spiegel in den Schriftquellen zu den orphischen Mysterien ausdrücklich genannt, doch zeigen die bildlichen Darstellungen, daß Strigilis-Wiedergaben keineswegs auf Szenen mit athletischem Kontext beschränkt sind. So kommen etwa Jünglinge mit Strigiles im dionysischen Thiasos vor[93]. Erwähnt wurde bereits das Auftreten junger Männer mit Strigiles in Hochzeitsbildern[94]. Zum einen wird damit wie bei entsprechenden Attributen der Mädchen das Lebensalter des Bräutigams und seine gesellschaftliche Stellung bestimmt. Aber es fragt sich, ob nicht über diese Charakterisierung hinaus die Strigilis ebenfalls wie auch die Attribute der Mädchen als Hinweis auf Mysterien zu deuten ist. Denn die Strigilis kann als kathartisches Symbol schlechthin gelten. Außer der athletischen Sitte des Öleinreibens und der Abschabung ist auch eine religiöse Anwendung bezeugt und zwar Nilsson zufolge in einigen mystischen Kulten[95]. M. Söldner macht in diesem Zusammenhang auf einen Glockenkrater in Lecce aufmerksam, dessen Darstellung als Mysterienszene gedeutet wurde[96]. Wiedergegeben ist eine Dreiergruppe bestehend aus einer jungen Frau im Zentrum, die sich über einem Becken die Haare wäscht. Rechts steht ein Jüngling mit Fackel und Thyrsos, der linke Jüngling hält eine Strigilis und eine Schale mit Früchten und Blättern. Eine einheitliche Deutung des Bildes ist schwierig. Doch könnten der Strigilisträger und die Frau beide das Bildchiffre Reinigung implizieren und der Jüngling mit der Fackel ein nächtliches dionysisches Fest. Angespielt ist hier vielleicht auf eine kultische Reinigung wie man aus dem erwähnten Ritus des religiösen Öleinreibens schließen dürfte. Die Gesamtaussage des Bildthemas wäre dann ein formelhafter Hinweis auf die Reinigung der Mysten vor der nächtlichen Mysterienfeier. Die Reinigung trennt die Eingeweihten von den Nichteingeweihten. Bei Platon und anderenorts ist überliefert, daß die Amyetoi mit Schlamm besudelt seien[97]. Nach eleusinischem Glauben sollten Uneingeweihte nach dem Tod in ewigem Schlamm büßen, eine Idee, die auch in der Orphik bekannt ist[98]. Deshalb konnte auch die Vorstellung entstehen, eine rituelle Katharsis mit Schlamm vorzunehmen. Es ist bezeugt, daß bei Einweihungsriten die Mysten mit Lehm eingeschmiert wurde[99]. Vor dem Hintergrund solcher Bräuche scheint es mir naheliegend, auch die Strigilis in bestimmten Darstellungen als Mystenzeichen und Symbol der Initiation zu deuten, wobei dann auch wieder ein sepulkraler Aspekt festzustellen ist.

93. Zur Bedeutung der Strigilis in Szenen ohne primär athletischen Kontext s. auch M. Söldner, *CVA* Bonn 3 (1990), S. 26 zu Taf. 8,1 ff. Allgemein s. H. Cassimatis, « Le strigile dans l'iconographie italiote », *Nikephoros* 4 (1991), S. 191 ff.; E. Kotera-Feyer, *Die Strigilis* (1993).

94. Vgl. hier Anm. 35 und 57.

95. M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*[2], *HAW* V 2,1 (1955), S. 103.

96. Söldner (a.O. Anm. 93), S. 26. Glockenkrater Lecce 620 : *RVAp* I, S. 105, Nr. 13; *CVA* Lecce 2, IV Dr, Taf. 12,7; *EAA* IV (1961), S. 56, Abb. 73.

97. Vgl. die Quellen bei Graf (a.O. Anm. 63), S. 100 ff.

98. S. weiter Graf (a.O. Anm. 63), *ibid.*

99. S. bei Graf (a.O. Anm. 63), S. 105 ff.

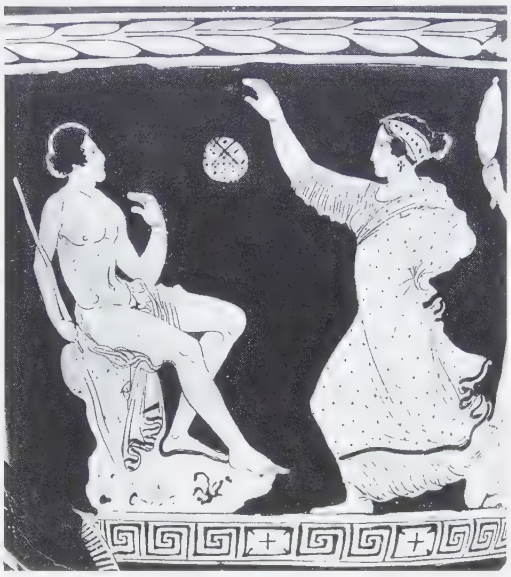
Sicher gehörte nur ein geringer Teil der Bevölkerung zu den Initiierten. Dennoch läßt sich annehmen, daß der mit den Mysterien verbundene Erlösungsglaube und die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod in bacchischer Seligkeit vielen Menschen vertraut war. Das auf den orphischen Goldplättchen überlieferte Gedankengut und die Mysteriensymbolik in bildlichen Darstellungen dürften in ihrem allgemeinsten Sinne wohl auch von einem größeren Kreis verstanden worden sein[100].

Insgesamt betrachtet scheint mir deshalb, daß sich die frühitaliotischen « Alltagsbilder », die meist einfache Bildkompositionen mit zwei bis drei Figuren zeigen, und die vordergründig nur Alltagsszenen unter jungen Leuten wie Liebeswerbungen und Palästradarstellungen wiedergeben, weder eindeutig auf Dieseits- noch ausschließlich auf Jenseitsszenen festlegen lassen. Die Auswahl der Bildthemen, die raumzeitliche Inkohärenz der Szenen, bei denen einzelne Figuren wie Bildchiffren oft ohne gemeinsame Interaktion aneinandergereiht sind, sowie die Mehrdeutigkeit der heterogenen Attribute wie auch der Gegenstände ermöglichen eine gewollte Ambivalenz, nach der solche Bilder nicht a priori auf eine einzige Deutungsmöglichkeit festgelegt sind[101]. Damit blieb es dem Käufer der Vase überlassen, das Bild so zu deuten, wie es ihm gutdünkte und für den Verwendungszweck des Gefäßes passend schien.

Anneliese KOSSATZ-DEISSMANN.

100. S. dazu auch GIULIANI (a.O. Anm. 24), S. 146 ff.

101. Für die Mehrdeutigkeit der Attribute sei als Ausblick auf die Gnathiavasen verwiesen, welche die Gegenstände losgelöst von Personen oder Architektur stillebenartig angeordnet zeigen (s. auch A. KOSSATZ-DEISSMANN, *AA* (1985), S. 244 ff.). Während z.B. auf vielen italischen Vasen mit Grabmaldarstellungen die Objekte durch die Deponierung am Grabgebäude als Gabe für einen Verstorbenen definiert sind, muß deren Bedeutung auf vielen Gnathiavasen offen bleiben. Da keine Personen dargestellt sind, können sowohl Hochzeitsgeschenke wie Grabbeigaben gemeint sind.



1

2

Abb. 1-3. — Lukanischer Kelchkrater des Amykos-Malers, Privatbesitz (Photo : K. Öhrlein).

3

Abb. 4. — Lukanischer Glockenkrater
des Amykos-Malers, St. Petersburg, Ermitage 4744.
(Photo : Ermitage Museum).

DIE GEFLÜGELTE HELENA UND ANDERE FLÜGELFIGUREN AUF ETRUSKISCHEN SKARABÄEN *

So zahlreich auf etruskischen Skarabäen Namen griechischer Heroen beigeschrieben sind, so selten sind die von Heroinen. Einmal ist Atalanta mit Strigilis, Schwamm, Aryballos und einer Ciste dargestellt als Athletin, die sich nach dem Kampf reinigt[1], und einmal – ca. 100 Jahre später – Elina, überraschenderweise mit großen Schulterflügeln ausgestattet und nicht, wie man es erwarten würde, bei der Toilette, sondern bei der

* Für Auskünfte, Fotos und Publikationsgenehmigungen danke ich Sir John Boardman und Michael Vickers, Oxford, dem Brit. Mus. London und dem Kunsthist. Mus. Wien. Mein besonderer Dank gilt allen, die es möglich gemacht haben, ein neues Foto nach einem Abdruck des Penelope-Skarabäus (Abb. 4) abzubilden : Carina Weiß (Würzburg), die den Stein für mich untersucht und den Abdruck hergestellt hat, Dyfri Williams und Kim Overend vom British Museum, die dies ermöglichten, und Gerhard Maier (Heidelberg), der mit großer Meisterschaft den Abdruck so fotografierte, daß die hier interessierenden Details der Flügelgestaltung möglichst gut sichtbar wurden.

Zusätzliche Abkürzungen :

AGD I 2 : E. Brandt, E. Schmidt, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* I 2. *Staatliche Münzsammlung München* (1970).

AGD II : E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* II. *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Antikenabteilung Berlin* (1969).

AGOe : E. Zwierlein-Diehl, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien* I (1973).

BMGems : H. B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman, in the British Museum*[2] (1926).

Furtwängler, *AG* : A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* (1900).

GGFR : J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings* (1970).

HGDES : I. Krauskopf, D. Breitfeld-v. Eickstedt, B. Knittlmayer, B. Simon, *Heroen, Götter und Dämonen auf etruskischen Skarabäen. Listen zur Bestimmung. Peleus* I (Beiheft zu Thetis 1995).

LCS : A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (1967).

RVAp : A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia* I (1978), II (1982).

Z. : P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen* (1968).

1. *Z.*, S. 351; *LIMC II* (1984), *s.v.* « Atalante », Nr. 61* (J. Boardman).

Darbringung eines Räucheropfers[2] (**Abb. 1**). Sie nimmt aus einem Kästchen – nicht dargestellte – Körner, um sie auf ein Thymiaterion zu streuen. Es ist ein merkwürdiges Gerät, das nur durch die für Thymiaterion-Darstellungen charakteristischen Querstriche und den Handlungskontext identifiziert werden kann, sonst würde man es eher für einen Altar halten, ähnlich dem auf einem Skarabäus in London, über dem ein Eros eine Trankspende ausgießt[3] (**Abb. 2**). Thymiateria werden im 4. Jh. sowohl auf etruskischen Skarabäen[4] wie auf unteritalischen Vasen[5] und griechischen Gemmen[6] (**Abb. 3**) fast immer mit einem dreibeinigen Unterteil dargestellt, in einem Typus, der zumindest in Etrurien als spätarchaisch eingestuft wird und später nicht mehr bekannt ist[7]. Wahrscheinlich hat der Schneider des Elina-Skarabäus diesen unteren Teil einfach weggelassen, allenfalls könnte er noch an Ton-Thymiateria gedacht haben, wie sie etwa mit Gnathia-Verzierung vorkommen[8]. In ähnlicher Vereinfachung wird der Gegenstand wiedergegeben sein, den Elina am linken Arm trägt. Er wirkt wie ein Beutel, dürfte aber eher als Situla[9] oder als ein Kästchen mit dachförmigem Deckel gemeint sein, wie es häufig von Frauen auf apulischen Vasen getragen wird[10].

Vereinfacht wiedergegeben ist auch das Gewand : der Chiton-Überfall oder der Mantel, den Weihrauch opfernde Frauen und Niken (**Abb. 3**) auf griechischen Ringen tragen[11], fehlt. Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, daß diese Ringe sowohl im Motiv wie im Gewandstil die Anregung für das Bild des Wiener Skarabäus geliefert haben. Ohne die Namensbeischrift würde man vermuten, daß auch hier Nike oder eine andere göttliche Figur gemeint sei. Der Gemmenschneider hat aber durch die Beischrift deutlich gemacht, daß er Helena darstellen wollte.

Wie kommt Helena zu den Flügeln ? Bekanntlich sind Gottheiten in der etruskischen Kunst häufiger als in Griechenland mit Flügeln dargestellt worden. Menerva ist z.B. viel

2. Wien, Kunsthist. Mus. IX B 225; *AGOe* I, Nr. 46, Taf. 10; *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Helene/Elina », Nr. 1 (I. Krauskopf). Eine zweite Namensbeischrift befindet sich auf einem verschollenen Skarabäus, der Ele[n]a mit Menelaos (?) zusammen zeigt : *LIMC* IV, *s.v.* « Helene/Elina », Nr. 24 (= *LIMC* VIII [1997], *s.v.* « Menelaos/Menle », Nr. 8* [I. Krauskopf]).

3. London, Brit. Mus. *BMGems*, Nr. 709; *Z.*, Nr. 209, Taf. 41; *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Eros (in Etruria) », Nr. 19 (I. Krauskopf).

4. *AGD* I 2, Nr. 633 und *AGD* II, Nr. 253, 271, 291 = *Z.*, Nr. 107, 422, 818, 213. S. auch *HGDES*, S. 78, *s.v.* « Thymiaterion ».

5. Z.B. *RVAp* I, Taf. 67,1; 141,1; 144,3.5; 156,4; II, Taf. 175,3; 182,1; 205,2; 364,5; 378,2.4; *LCS*, Taf. 35,1; 72,7; 163,3; 179,4; 201,1. 3; 202,1; 231,3; etruskisch : M. del Chiaro, *Etruscan Red-Figured Vase Painting at Caere* (1974), Taf. 42. Die Form kommt auch schon auf attischen Vasen des Reichen Stils vor (*LIMC* II [1984], *s.v.* « Aphrodite », Nr. 1193*), ist aber dort nicht die einzige (vgl. etwa *LIMC* II, *s.v.* « Aphrodite », Nr. 44*).

6. S. Anm. 11.

7. A. Testa, *Museo Gregoriano Etrusco. Candelabri e thymiateria* (1989), S. 139.

8. J. R. Green, *Gnathia Pottery in the Akademisches Kunstmuseum Bonn* (1976), S. 22, Nr. 16, Taf. 17. Zu diesem Typus, der aber immer einen deutlich abgesetzten unteren Teil besitzt, s. E. Fabricotti, *NSA* (1979), S. 410-413 und F. G. Lo Porto, *Timmari* (1991), S. 159-162. S. auch P.-S. *infra*.

9. Situlen sind fast ausschließlich in dionysischen Kontexten (Symposion, Komos, Thiasos) zu finden, werden aber vereinzelt auch von Eroten in anderen Szenen getragen : *LIMC* II, *s.v.* « Aphrodite », Nr. 1214*, 1215.

10. Z.B. *RVAp* II, Taf. 330,1.2; 378,1.3. 4; 379,2. Sowohl Kästchen wie Thymiaterion kommen auch in Helena-Szenen häufig vor : *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Helene », Nr. 76*. 83*. 104*. 194* (L. Kahil).

11. *LIMC* II, *s.v.* « Aphrodite », Nr. 286*; *GGFR*, S. 300, Abb. 749, 791 (Frau stehend), 753 (Frau sitzend), 754 (Nike stehend).

häufiger als Athena und nicht nur in archaischen Bildern mit Flügeln ausgestattet[12]; im 5. Jh. werden auch Turan und Thetis mit Flügeln versehen, und noch im 3. Jh. konnten Aplu und Artumes geflügelt dargestellt werden[13]. Letzteres mag ein Sonderfall sein, vielleicht sollten Letos Kinder bei der Tötung der Niobiden den meist geflügelten etruskischen Todesdämonen angeglichen werden. Im allgemeinen sind allerdings die Bilder der großen Gottheiten mehr und mehr den griechischen Vorbildern angepaßt und seit dem 4. Jh. kaum noch mit Flügeln versehen worden. Geflügelte Gestalten sind aber nach wie vor außerordentlich zahlreich und von sehr vielfältiger Bedeutung. In Griechenland dagegen waren Flügelfiguren in der archaischen Kunst noch relativ häufig gewesen; später werden dort nur noch wenige Gestalten geflügelt vorgestellt, neben dämonischen Wesen wie den Gorgonen und den Erinyen vor allem solche, die dem Zwischenbereich zwischen Gottheit und Personifikation angehören, Nike, Eros, Himeros und Pothos, Hypnos und Thanatos, und Verkörperungen himmlischer Phänomene wie Eos, Iris, Windgötter und zuweilen auch Nyx[14].

Die etruskischen Flügelwesen sind meist nicht genau zu benennen. Neben den Todesdämonen[15] bilden die Gestalten, die – mehr oder weniger eng – zum Kreis der Turan/Aphrodite gehören, die größte Gruppe; von ihnen sind Nike ähnliche Figuren nicht zu trennen[16] (**Abb. 6**). Daneben finden wir aber auch Hypnos[17], Wasserträgerinnen,

12. Archaisch und subarchaisch : Skarabäen *Z.*, Nr. 30. 31. 513; *LIMC* II (1984), *s.v.* « Athena/Menerva », Nr. 95*. 96*. 234* und J. Boardman, *RA* (1971), S. 206, Abb. 17. Ca. 460 - 3. Jh. : Spiegel *LIMC* II, *s.v.* « Athena/Menerva », Nr. 82. 83. 84•. 160. 182•. 194*. 197. 217. 237•. Cf. auch die Spiegel E. Gerhard, *Etruskische Spiegel* I (1843), Taf. 36. 69. Statuetten und Reliefs des 5. - 4. Jh : *LIMC* II, *s.v.* « Athena/Menerva », Nr. 98•. 121•. 150. 159. 183. 239•.

13. Möglicherweise stellen archaische Flügelfrauen Turan dar (*LIMC* II [1984], *s.v.* « Aphrodite/Turan », Nr. 7*; *LIMC* IV, *s.v.* « Eros [in Etruria] », Nr. 25*); besser zu identifizieren ist sie auf einer Amphora um 470 (*LIMC* II, *s.v.* « Aphrodite/Turan », Nr. 28*) und auf Volterraner Urnen (*LIMC* II, *s.v.* « Aphrodite/Turan », Nr. 41*). Der Skarabäus *LIMC* II, *s.v.* « Aphrodite/Turan », Nr. 4 stellt dagegen einen nackten, männlichen Flügeldämon dar (Beischrift eventuell Turun). Thetis ist auf dem Spiegel Vatikan, Mus. Greg. Etr. 12257 (*LIMC* III [1986], *s.v.* « Eos/Thesan », Nr. 33, = *LIMC* VIII [1987], *s.v.* « Zeus/Tinia », Nr. 65*) vielleicht aus Analogie zu Eos/Thesan mit Flügeln ausgestattet, erscheint aber auch im Ringkampf mit Peleus geflügelt (*LIMC* VII [1994], *s.v.* « Peleus », Nr. 73*. 100*). Aplu und Artumes auf dem Sarkophag mit der Tötung der Niobiden (*LIMC* II, *s.v.* « Apollon/Aplu », Nr. 23*, = *LIMC* II, *s.v.* « Artemis/Artumes », Nr. 52*, = *LIMC* VI, *s.v.* « Niobidai », Nr. 26). Nicht sicher zu deuten ist die Flügelgöttin auf einem Karneol in St. Petersburg (*Z.*, Nr. 416; *LIMC* IV, *s.v.* « Eros [in Etruria] », Nr. 27).

14. S. die jeweiligen *LIMC*-Artikel, zu Windgöttern *s.v.* « Boreas », « Venti », « Zephyros »; zu Nyx auch *s.v.* « Astra ».

15. S. *LIMC* III (1986), *s.v.* « Charon I/Charun », S. 235 (E. Mavleev); *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Tuchulcha »; *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Vanth »; I. Krauskopf, *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien* (1987), *passim*, und Liste *HGDES*, S. 58.

16. Kreis der Turan s. *LIMC* I (1981), *s.v.* « Achvizr », *s.v.* « Alpan »; *LIMC* IV (1988), s.v. « Eros (in Etruria) »; *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Lasa »; *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Thalna »; *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Zinthrepus », « Zipna », vgl. auch *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Ethausva », *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Mean » und *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Thanr », die wohl weniger eng mit Turan verbunden sind. Die meisten dieser Figuren können sowohl geflügelt wie auch flügellos dargestellt werden. Mean hat wohl eine ähnliche Funktion wie Nike, ist aber auf dem Spiegel in St. Petersburg (*LIMC* I [1981], *s.v.* « Achvizr », Nr. 5• = *LIMC* VI [1992], *s.v.* « Lasa », Nr. 15 mit Querverweisen) in den Kreis aphrodisischer Gestalten einbezogen. Zur Deutung aller dieser Gestalten s. M. Cristofani, « Faone, la testa di Orfeo e l'immaginario femminile », *Prospettiva* 42 (1985), S. 2-12.

17. *LIMC* V (1990), *s.v.* « Herakles/Hercle », Nr. 386; *HGDES*, S. 42.

die vielleicht Regenwolken darstellen sollen[18], einen Feuchtigkeit und Erquickung spendenden Dämon mit einem Schwanenhelm[19], einen Flügeljüngling mit Lanze und Schild, der entweder als Kriegsgott oder eine Art männlicher Nike zu verstehen sein wird[20], eine ähnliche Figur, die mit einem Bogen in der Hand und einem erlegten Tier zu ihren Füßen dem Bereich der Jagd zuzuordnen sein dürfte[21], und einen Dämon, der mit einer Kanne und einem Tierschenkel vor einem Tisch oder Altar steht[22].

Er ist analog zu dem eingangs erwähnten Flügeljüngling auf einem Londoner Skarabäus[23] (**Abb. 2**) als Eros interpretiert worden. Darin zeigt sich, wie schwierig es ist, eine klare Abgrenzung zwischen den Flügelwesen, die ein etruskisches Pendant zu Eros, dem griechischen Flügeldämon par excellence, darstellen, und anderen, in Griechenland nicht in gleicher Weise bezeugten Flügeldämonen zu ziehen. Sicher dürfte die Benennung Eros bei den Figuren sein, die mit einem Thymiaterion in der Hand fliegen oder in anderer Weise mit ihm beschäftigt sind, da hier eindeutige griechische Vorlagen vorhanden sind[24]. Dasselbe gilt für den gefesselten und einen mit einem Bogen beschäftigten Eros auf Skarabäen in London[25]. Auch Figuren mit Kranz, Zweig oder Kanne in der Hand könnten einen etruskischen Eros meinen.

Der opfernde Flügeljüngling erinnert aber noch an eine andere Figur : den geflügelten Kalchas auf dem berühmten Spiegel im Vatikan[26]. Kalchas steht dort mit der Opferleber in der Hand an einem ähnlichen Altar-Tisch ; zu seinen Füßen ist eine Kanne dargestellt. Er ist hier wohl zu verstehen als Erfinder der Leberschau oder zumindest als derjenige, der sie in Griechenland zuerst ausgeübt hat, also – griechisch gesprochen – als πρῶτος εὑρετής. Da man sich auch in Etrurien Kalchas wohl kaum fliegend vorgestellt hat, charakterisieren ihn die Flügel als einen Heros, der als Besitzer übermenschlicher Fähigkeiten normales menschliches Maß überragt. Bei einem anderen Erfinder, Daidalos, gehören die – künstlichen – Flügel zwar zum Mythos ; in Etrurien ist aber das Motiv des mit Säge und Axt durch die Lüfte eilenden Daidalos wohl nicht zufällig zum

18. I. Krauskopf, *in Kotinos. Festschrift für Erika Simon* (1992), S. 350-355.

19. R. Herbig, E. Simon, *Götter und Dämonen der Etrusker*[2] (1965), Taf. 50 ; S. Haynes, *Etruscan Bronzes* (1985), S. 321-322, Nr. 198, Taf. 242.

20. Skarabäen *Z.*, Nr. 180. 417. 420. 423 ; *HGDES*, List E, Nr. 160. 346. 423. 485. 556. Spiegel Gerhard, *op. cit.* (Anm. 12), Taf. 54.

21. Karneolskarabäus Vatikan, Bibl. Apost. Coll. Borgia 623 b : *Z.*, Nr. 436.

22. Karneolskarabäus *AGD* II, Nr. 287, Taf. 57 ; *Z.*, Nr. 421.

23. S. Anm. 3.

24. Etruskisch : *AGD* II, Nr. 271 ; *LIMC* IV, *s.v.* « Eros (in Etruria) », Nr. 18*. Griechisch : *GGFR*, Nr. 782, = *LIMC* III (1986), *s.v.* « Eros », Nr. 537* ; cf. auch *ibid.*, Nr. 443*. 474 a*. 535*.

25. *LIMC* IV, *s.v.* « Eros (in Etruria) », Nr. 15*, bzw. 14*, = *Z.*, Nr. 404. 405. Der gefesselte Eros in griechischen Bildern : *LIMC* III, *s.v.* « Eros », Nr. 420. 421* ; mit Bogen : *ibid.*, Nr. 339*-345. Der Karneolskarabäus, *ibid.*, Nr. 341 ist mit *LIMC* IV, *s.v.* « Eros (in Etruria) », Nr. 14* identisch ; er wird in der Literatur teils als griechisch, teils als etruskisch angesehen. Eine Übersicht über Flügeldämonen mit Kränzen und Tänien auf etruskischen Skarabäen : *HGDES*, S. 31-32.

26. *LIMC* V (1990), *s.v.* « Kalchas », Nr. 1* mit weiterer Lit. Zur Erfindung der Haruspicin gibt es bekanntlich auch etruskische Mythen. Zu den Darstellungen von Haruspices auf Skarabäen kurz Verf., « Interesse privato nel mito – il caso degli scarabei etruschi », *in Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image. Colloque international École française de Rome 14-16.11.1996* (1999), S. 416-417.

beliebtesten Bild des Heros geworden[27]. Geflügelt kann auch Perseus dargestellt werden[28]; die im Mythos durch die Flügelschuhe begründete Fähigkeit des Fliegens wird so verallgemeinert.

Aber nicht nur Erfindergeist oder die Fähigkeit, sich tatsächlich durch die Luft zu bewegen, konnten Menschen so weit über menschliches Maß hinausheben, daß ihnen die Etrusker das dämonische Attribut der Flügel verliehen. Ein Skarabäus in London zeigt die nachdenklich dasitzende Penelope geflügelt[29] (**Abb. 4**). Es handelt sich sicher um Vogel-, nicht um Schmetterlingsflügel, wie häufig vermutet wurde; der Ansatz der Schwungfedern ist deutlich erkennbar. Eine Deutung auf Psyche entfällt damit; zudem ist auf einem griechischen Ring, auf dem ebenfalls der Bogen neben einer sitzenden Frau lehnt, der Name Penelopa beigeschrieben[30] (**Abb. 5**). Dargestellt ist Penelope vor dem letzten Versuch, dem Werben der Freier zu entfliehen, in Trauer und Nachdenken versunken; wenn einer der Freier imstande sein sollte, den Bogen zu spannen, wird sie zur Heirat gezwungen sein. Klug und listig hatte sie sich schon früher gezeigt, als sie das tags gewebte Tuch nachts wieder auftrennte; aber solcher Erfindungsreichtum rechtfertigt kaum die Beflügelung. Vorbildlich, normales Menschenmaß überschreitend, war sie durch ihre standhaft verteidigte Treue zu ihrem Gatten. Δῖα γυναικῶν wird sie bei Homer immer wieder genannt; im 24. Gesang der *Odyssee* preist sie Agamemnon im Hades und endet mit den Worten (V. 196-198)

> ... drum wird der Ruhm ihrer Tugend
> nie vergehn; es werden den Erdenmenschen die Götter
> lieblichen Sang verleihn für die kluge Penelopeia
> (Übersetzung Roland Hampe)

Auf dem etruskischen Skarabäus ist dieser ewig währende Ruhm durch die Flügel angedeutet, die übrigens auch bei Penelopes Schutzgöttin Athena/Menerva häufig zu finden sind.

Noch eine andere Frauengestalt ist einmal in Etrurien mit Flügeln versehen worden : Marpessa, die, von Apollon begehrt, von Zeus die Erlaubnis bekam, zwischen dem Gott und ihrem sterblichen Gatten Idas zu wählen – eine Möglichkeit, die den von den Göttern geliebten Frauen sonst nicht vergönnt war. Die den Gott zurückweisen durfte,

27. *LIMC* III (1986), *s.v.* « Daidalos et Ikaros », Nr. 1*. 11a. 12*-13. 32*; *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Taitale », Nr. 1*; s. auch die Liste *HGDES*, S. 30. Nur in Szenen wie dem Bau der bronzenen Kuh für Pasiphae und der Entdeckung der Folgen (*LIMC* VII [1994], *s.v.* « Pasiphae », Nr. 8*-10*. 28-30*) und natürlich bei der Herstellung der Flügel (*LIMC* III, *s.v.* « Daidalos et Ikaros », Nr. 2*. 3*. 4*) wird Daidalos in Etrurien ohne Flügel dargestellt.

28. *Z.*, Nr. 99, Taf. 23; *LIMC* VII, *s.v.* « Perseus », Nr. 150a, = Gerhard, *op.cit.* (Anm. 12) II, Taf. 121.

29. *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Penelope », Nr. 11 mit Lit. Schmetterlingsflügel sehen Furtwängler, *AG*, Taf. 18, 25; *BMGems*, Nr. 657; G. M. A. Richter, *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans* (1968), Nr. 869; *Z.*, S. 100, Nr. 191, Taf. 38, und *LIMC* VII, *s.v.* « Psyche » 13* (N. Icard-Gianolio). Daß es sich nicht um Schmetterlingsflügel handelt, hat schon E. Zwierlein-Diehl (*AGGo*, S. 47 zu Nr. 46, der geflügelten Helena) festgestellt.

30. Velay Collection, *GGFR*, Abb. 656; *LIMC* VII, *s.v.* « Penelope », Nr. 5*. Zum Typus der trauernden Penelope, *ibid.*, Nr. 2 und die Bibliographie mit der gesamten vorhergehenden Lit. Zur Gestalt der Penelope s. auch M.-M. Mactoux, *Pénélope. Légende et mythe* (1975).

muß selbst etwas Göttliches an sich gehabt haben. Auf einem Spiegel[31], der sie zwischen Aplu und Ite zeigt, ist dies durch die Flügel angedeutet, auf einem anderen, der durch Namensbeischriften die Figuren eindeutig identifiziert[32], durch um ihren Kopf herum verlaufende Wellenlinien, die einen Lichtschein anzeigen sollen und sonst etwa bei Zeus/Tinia zu sehen sind[33].

Von einer Gottheit geliebt ist auch Adonis, der ebenfalls mit Flügeln dargestellt werden kann. Bei ihm könnte noch die Erinnerung an seinen orientalischen Ursprung mitgespielt haben; möglicherweise war er in Etrurien nie ganz zum Menschen geworden, der er im griechischen Mythos ist, sondern blieb in der Vorstellung der Etrusker zumindest ein Halbgott. Auf dem Spiegel, der ihn geflügelt zeigt[34], wäre er aber ohne Namensbeischrift mit Eros zu verwechseln. Er gehört zum Gefolge der Aphrodite/Turan, wie die vielen anderen geflügelten Wesen, die sie begleiten.

Zu diesem Kreis zählt auch die geflügelte Elina, die der Göttin ein Weihrauchopfer darbringt wie Eros in anderen Bildern. Auf zwei Spiegeln des späten 4. und des 3. Jh. ist Elinai thronend in einem heroischen Jenseits inmitten der Helden gezeigt, die um sie gekämpft hatten[35]. Der Skarabäus entrückt sie der menschlichen Sphäre noch weiter, in den Kreis der Göttin, die ihr Leben bestimmt hatte. Die mit übermenschlicher Schönheit begabte Zeus-Tochter ist hier nicht wie Penelope in den Prüfungen ihres irdischen Schicksals dargestellt, sondern - zeitlos - einbezogen in den Kreis der dämonischen Wesen, die Turan/Aphrodite umgeben (**Abb. 6**).

Ingrid KRAUSKOPF.

P.-S. Zu Anm. 8 : Nach Abschluß des Artikels erschien C. ZACCAGNINO, *Il thymiaterion nel mondo greco* (1998). Die hier zitierten Exemplare gehören Zaccagninos Typ A2 an (S. 68-69; 174-177); dem Elina-Skarabäus noch ähnlicher ist Typ A3 (S. 68-69; 177-178, CT 40-44, Taf. 5).

31. *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Marpessa », Nr. 7*, = *LIMC* V (1990), *s.v.* « Iris I », Nr. 161. Die Flügelfigur ist auch als Iris gedeutet worden, aus Analogie zu einem attischen Vasenbild (*LIMC* VI, *s.v.* « Marpessa », Nr. 4, = *LIMC* V, *s.v.* « Iris I », Nr. 160*). Iris spielt aber sonst in Etrurien keine Rolle.

32. *LIMC* VI, *s.v.* « Marpessa », Nr. 5*, = *LIMC* II, *s.v.* « Apollon/Aplu », Nr. 20*.

33. *LIMC* VIII, *s.v.* « Zeus/Tinia », Nr. 75 (= *LIMC* V, *s.v.* « Herakles/Hercle », Nr. 403*, = *LIMC* VI, *s.v.* « Mean », Nr. 8•). 95 (= *LIMC* II, *s.v.* « Apollon/Aplu », Nr. 119•), s. auch I. KRAUSKOPF, *ArchClass* 43 (1991), S. 1277.

34. *LIMC* I (1981), *s.v.* « Adonis », Nr. 16•.

35. *LIMC* I (1981), *s.v.* « Alexandros », Nr. 106*, 107*, = *LIMC* I, *s.v.* « Agamemnon », Nr. 102. 103•, = *LIMC* I, *s.v.* « Aias II », Nr. 115, = *LIMC* IV, *s.v.* « Helene/Elina », Nr. 32•. 33, = *LIMC* VIII, *s.v.* « Menelaos/Menle », Nr. 12, 13. Zur kultischen Verehrung der Helena in Griechenland s. L. GHALI-KAHIL, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés* (1955), S. 321, 323 und *LIMC* IV, *s.v.* « Helene », S. 555.

Abb. 1. — Karneol, von Skarabäus abgesägt, etrusk., Wien, Kunsthist. Mus. IX 225 (Foto des Museums).

Abb. 2. — Sard-Skarabäus, London, Brit. Mus. *BMGems* 709 (Foto des Museums Neg. Nr. 166471).

Abb. 3. — Goldring, griech., London, Brit. Mus. *BMFingerRings* 86 (Nach *GGFR*, Abb. 754).

Abb. 4. — Bandachat-Skarabäus, etrusk., London, Brit. Mus. 1923.4-1.24. Abdruck (Foto Gerhard Maier).

Abb. 5. — Goldring, griech. Velay Collection (Foto freundlicherweise von Sir John Boardman zur Verfügung gestellt).

Abb. 6. — Gravierter Bronzespiegel, etrusk. St. Petersburg, Ermitage, B 505 (Nach GERHARD, *EtrSp* IV, Taf. 322).

RÉALITÉ ICONOGRAPHIQUE ET TRADITION LITTÉRAIRE. NOCES D'ADMÈTE ET D'ALCESTE

Φίλον γε δῶρον ἐκ φίλης χειρός
(Euripide, *Alceste* 376)

Depuis le milieu du v^e^ s. av. J.-C. on remarque dans l'iconographie attique une prédilection pour les sujets féminins, qui va augmentant jusqu'à la fin du siècle et pendant tout le IV^e^ s. av. J.-C., fait qui doit sûrement avoir une dimension historique et sociale. Il n'est pas possible de procéder ici à une analyse plus poussée du phénomène, mais il faut souligner l'antinomie entre une réalité chargée de problèmes graves et l'atmosphère gracieuse et insouciante qui imprègne les représentations.

Le traitement de ces sujets est fait d'une manière descriptive qui, jusqu'à un certain point, reflète le cadre social dans lequel évoluent les scènes. Mais en même temps, ils sont complétés par des éléments mythiques (personnages, Érotes, etc.) et symboliques (couronnes, ustensiles, etc.) qui accentuent leur caractère érotique tout en transposant l'action dans un espace idéaliste. C'est ainsi que dans l'assemblage de ces éléments, on distingue la réalité quotidienne, mais aussi les tendances de la mentalité morale et intellectuelle de l'époque.

Parmi ces thèmes, c'est au cycle du mariage qu'est donné le plus de poids, comme on peut s'y attendre, le mariage constituant l'événement crucial de la vie de la femme sur plusieurs plans. Sur le plan biologique, il signifie le passage du statut de vierge à celui de femme. Sur le plan social, du statut de fille à celui d'épouse et de mère, et sur le plan civil du statut de la phratrie paternelle à l'incorporation dans la phratrie du conjoint dont elle garantit le développement et la pérennité. Un enchevêtrement de cérémonies, de rites de passage, marquaient la transition d'un état à l'autre, que Van Gennep regroupe en trois unités : rites de séparation, rites de marge et rites d'agrégation[1]. Les différentes phases de la procédure du mariage sont reproduites sur les vases avec un enchaînement presque cinématographique. Cet abondant matériel figuré, ajouté aux sources littéraires, permet de se faire une image relativement précise de l'événement matrimonial.

1. A. Van Gennep, *Les rites de passage* (1981), p. 14.

En Attique, la plus ancienne représentation nuptiale apparaît au VII[e] s. av. J.-C. sur deux loutrophores du dernier quart du siècle provenant du Sanctuaire de la Nymphe[2]. Il s'agit d'une scène de loutrophorie, scène qui relève véritablement du rite du mariage, celle du transport de l'eau destinée au bain nuptial[3], qui est représentée tout au long du VI[e] et du V[e] s. av. J.-C., sur des loutrophores essentiellement, puisque c'est, comme son nom l'indique, le vase préposé à cette fonction (Photius, *Lexicon s.v.* λουτροφόρον, τὸ ἀγγεῖον οἷον ἡ ὑδρία[4]).

Dans le deuxième quart du VI[e] s. av. J.-C. apparaît, dans la céramique attique, une nouvelle scène du mariage, l'ἀγωγή, le transfert du couple, après le mariage, de la maison de la jeune fille à la maison de l'époux, qui prend la forme iconographique d'un cortège officiel avec quadrige. Représentation particulièrement en faveur au VI[e] s., mais beaucoup moins fréquente au V[e] s.[5]

C'est la tradition de ces deux représentations nuptiales les plus anciennes que réunit et prolonge, au milieu du V[e] s., l'hydrie loutrophore présentée ici (**fig. 1-3**).

Le vase fait partie des trouvailles du Sanctuaire de la Nymphe[6]. Conservé de façon très fragmentaire, il a été complété approximativement. H. (après restauration) : 0,82 m, H. cons. (de la base jusqu'au point conservé du col) : 0,48 m. C'est l'œuvre du Peintre de Méthyse, d'après l'identification de Beazley[7]. Il est daté du milieu du V[e] s., des environs de 450.

L'iconographie se déploie sur deux larges zones, l'une sur le col et l'autre sur la panse. Des doubles bandes avec des motifs géométriques (méandre) et végétaux (palmettes) soulignent heureusement les zones figurées.

De la scène du col, il ne reste que la partie inférieure. On distingue des traces de cinq personnages vers la droite. Plus précisément, de droite à gauche : extrémité arrière

2. Fétihié Djami, NA-57-Aa 189 et Aa 190. Le Sanctuaire de la Nymphe a été découvert en 1957 lors des fouilles du versant Sud de l'Acropole, sous la direction de J. Miliadis, et l'auteur de cet article était chargée des travaux. J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens* (1971), p. 361-363; M. Kyrkou, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Nymphe 1 », p. 902 avec la bibliographie antérieure; *Ead.*, « Le défi protoattique. Nouveaux témoignages céramographiques », *in Athenian Potters and Painters, Proceedings of the International Symposium, Athens 1994* (1997), p. 423-434; E. La Rocca, « Una testa femminile nel Museo Nuovo dei Conservatori e l'Afrodite Louvre-Napoli », *ASAA* 50-51 (1972-1973), p. 443-448; N. Papachatzis (éd.), *Παυσανίας* I (1974), p. 308; R. E. Whycherley, *The Stones of Athens* (1978), p. 197-200; Ch. Papadopoulou-Kanellopoulou, *Ιερόν της Νύμφης. Μελανόμορφοι λουτροφόροι* (1997).

3. A. Kauffmann-Samara, « Ἡ μουσικὴ στὸ γάμο τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας », *Ἀρχαιολογία* 14 (1985), fig. 14. La scène apparaît sur de nombreuses loutrophores, à figures noires et à figures rouges, du Sanctuaire de la Nymphe, qui complètent nos connaissances sur le thème et sur lesquelles une monographie est en préparation.

4. Sur la loutrophore, V. Sabetai, *The Washing Painter. A Contribution to the Wedding and Genre Iconography in the Second Half of the Fifth c. B.C.*, Diss. (1993), p. 129 avec la bibliographie correspondante.

5. À titre indicatif, F. F. Fink, *Hochzeitsszenen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen*, Diss. Wien (1974), pl. 1-12, 16-51; N. Alfieri, P. E. Arias, *Spina* (1958), pl. 90-91. Voir aussi J. H. Oakley, R. H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens* (1993), p. 28, 44 et 136 n. 33. Pour les scènes nuptiales en général figurées sur les loutrophores du VI[e] s. qui, jusqu'à présent, étaient considérées comme limitées par rapport aux scènes funèbres (Oakley, Sinos, *op. cit.*, p. 6), voir Papadopoulou-Kanellopoulou, *op. cit.* (n. 2), surtout pl. 9-17 et p. 51 s. qui apportent de nouveaux éléments sur le thème.

6. Fétihié Djami NA-57-Aa 757 et Aa 757a. M. Schmidt, *LIMC* I (1981), *s.v.* « Alkestis », n° 2; E. Mathiopoulou-Tornaritou, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Apollon », n° 852; L. Kahil, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Artemis », n° 1440; N. Icard-Gianolio, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Peitho », n° 46; H. A. Shapiro, *Personifications in Greek Art* (1993), p. 259, n° 126.

7. *ARV*[2], p. 632,1.

d'un chiton, appartenant visiblement à un personnage féminin. Figure masculine en himation. Pied gauche avec extrémité du chiton d'une figure (**fig. 4**), probablement féminine, identique, à ce qu'il paraît, aux deux suivantes, la quatrième et la cinquième qui sont sans aucun doute féminines, avec chiton et himation et le buste représenté de face. Les têtes devaient être tournées vers la droite ou vers la gauche. Le personnage masculin, vu le long himation qu'il porte, doit être un aulète[8] (**fig. 4**). Sa présence dans cette scène processionnelle, de même que l'emplacement de la scène sur le col de la loutrophore, désigne la représentation comme une loutrophorie[9].

Sur la zone de la panse est figurée une autre scène, malheureusement très abîmée. Mais les quelques traces qui subsistent montrent nettement qu'il s'agit de la forme nuptiale du cortège avec quadrige (**fig. 6**)[10]. Du couple des jeunes mariés qui était sur le char, il ne reste qu'une main droite appuyée sur l'antyx du char et, le plus important, leur identité, grâce aux inscriptions qui accompagnent les personnages et qui, par un heureux hasard, sont presque toutes conservées. Devant les têtes du jeune homme et de la jeune mariée, *dipinti* au vernis beige foncé, au-dessus ΑΛΚΕΣΤΙΣ et, au-dessous, ΑΣΣΜΕΣΤΟΣ[11] correspondent à l'emplacement des personnages sur le char, l'homme au premier plan et la femme à l'arrière-plan, selon la formule iconographique (**fig. 5-6**). Il s'agit donc du couple royal de Phérès, Admète et Alceste, Πελίαο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστη (Homère, *Il.* II 711). Quant à la main conservée, elle doit appartenir à Alceste, parce qu'Admète devait tenir les rênes des deux mains[12]. Du char on voit seulement des traces de la roue et les jambes des chevaux (**fig. 6**). À sa place habituelle dans la représentation — devant le couple et derrière le char, au deuxième plan — Apollon[13]. On distingue la partie supérieure de la tête couronnée de laurier, tournée vers les protagonistes, les extrémités de la caisse de la cithare qu'il tenait dans la main gauche, et la main droite tendue avec le plectre (**fig. 6**). Au-dessus de la tête, à droite, l'inscription ΑΠΟΛΛΟΝ. À droite d'Apollon, devant les chevaux et tourné vers eux, Hermès conduit le cortège à la place du προηγητής (**fig. 7**)[14]. Devant les pieds d'Hermès, un cerf dont on distingue le poitrail et les pattes de devant. L'animal est, en effet, associé à Hermès[15], mais aussi au personnage qui précède Hermès, à droite. C'est une femme vêtue d'un péplos, en attitude frontale. Elle regarde vers le cortège dont elle éclaire le chemin avec les torches

8. Oakley, Sinos, *op. cit.* (n. 5), fig. 14 et 19.

9. Cf. n. 3. Cette représentation de loutrophorie est figurée essentiellement sur le col de la loutrophore.

10. Cf. n. 5.

11. Ἄσμετος, mais avec un seul sigma, sur le vase François (*ABV*, p. 76,1) et sur la coupe de Boston (*ARV*^{2}, p. 1319,2; *Para.*, p. 478; *Add.*^{2}, p. 363). Sur le changement de δμ en σμ, L. Threatte, *The Grammar of Attic Inscriptions* I (1980), p. 567. Sur le redoublement du σ devant une consonne, *ibid.*, p. 527 s. et surtout devant le μ, p. 530. Je dois la bibliographie à M. Tivérios que je remercie.

12. Fink, *op. cit.* (n. 5), p. 332-36; Alfieri, Arias, *op. cit.* (n. 5), pl. 90-91.

13. À titre indicatif, M. Tsoni-Kyrkou, « Λουτροφόρος ἐρυθρόμορφη. Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις », *Πρακτικὰ XII Διεθνοῦς Συνεδρίου Κλασικῆς Ἀρχαιολογίας, Ἀθήνα 1983*, II (1988), pl. 41,3 et 42; A.-F. Laurens, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Hebe I », n° 33 et *LIMC* V (1990), *s.v.* « Herakles », n° 3333 où A.-F. Laurens ne cite pas la publication du vase; ainsi que dans son article « Héraclès et Hébé dans la céramique grecque ou les noces entre terre et ciel », *in Héraclès, les femmes et le féminin, Actes du Colloque de Grenoble, 1992* (1996), p. 246, fig. 5-6, où elle le reproduit.

14. Hésychius, *s.v.* προηγητής; Tsoni-Kyrkou, *op. cit.* (n. 13), p. 227; Oakley, Sinos, *op. cit.* (n. 5), p. 44.

15. Amphore du peintre de Berlin. *ARV*^{2}, p. 196, 1; *Para.*, p. 342; *Add.*^{2}, p. 190; M. Tivérios, *Ἑλληνικὴ Τέχνη, Ἀρχαῖα Αγγεῖα* (1996), p. 298, pl. 115-116.

qu'elle tient dans les deux mains. Au-dessus de sa tête, l'inscription A[PTE]MIΣ (**fig. 8**). C'est Artémis ἀμφίπυρος[16], qui joue ici le rôle de νυμφεύτρια[17]. À droite d'Artémis, une autre figure féminine, avec chiton et himation, en attitude frontale également, mais qui regarde vers la droite, vers la fin du cortège, et porte sur la tête un lébès d'où jaillissent des plantes, très probablement des épis (**fig. 9**). Ici, l'inscription devant le front, ΠΕΙΘΟ, était indispensable pour l'identification du personnage (**fig. 10**). Il y a encore une autre figure, dont il ne reste qu'une partie du buste. Elle doit être féminine et tournée vers la droite, vers la porte qui clôt la scène et qui constitue l'aboutissement de l'acte représenté, c'est-à-dire la demeure de l'époux où le couple va s'installer définitivement (**fig. 11**).

Comme le précisent les inscriptions, la scène représentée est un mariage mythique, le mariage d'Admète et d'Alceste. De la procédure des noces a été choisi l'instant qui est peut-être le plus important, celui de l'ἀγωγή[18], la phase — cela a déjà été dit — au cours de laquelle l'époux, après la cérémonie, conduit la jeune mariée chez lui et, dans ce cas précis, Admète conduit Alceste dans sa demeure royale[19]. Il s'agit donc d'un instantané du rite réel, transposé sur le plan mythique. Voilà pourquoi il est rendu sous sa forme la plus spectaculaire, celle du quadrige, un moyen de transport qui, dans l'iconographie, relève des cortèges de dieux et de héros, et n'est plus habituel dans les cérémonies de simples mortels à cette époque[20]. C'est cette cérémonie nuptiale capitale que se rappelle Admète dans l'*Alceste* d'Euripide (v. 915-921) lorsque, après la mort τῆς φιλίας ἀλόχου, il rentre seul dans la demeure royale.

> Τότε μὲν πεύκαις σὺν Πηλιάσιν
> σύν θ᾽ ὑμενάοις ἔστειχον ἔσω,
> φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων,
> πολυάχητος δ᾽ εἵπετο κῶμος,
> τήν τε θανοῦσαν κἄμ᾽ ὀλβίζων,
> ὡς εὐπατρίδαι καὶ ἀπ᾽ ἀμφοτέρων
> ὄντες ἀρίστων σύζυγες εἶμεν.

Il faut pourtant signaler que, entre le texte de la tragédie et l'image du vase, il y a une différence, caractéristique je pense, qui touche le rendu de la représentation. Tandis que sur la peinture du vase le type de l'ἀγωγή suit la forme traditionnelle la plus ancienne, celle du cortège avec quadrige[21], le témoignage littéraire φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων évoque la nouvelle formule, le cortège pédestre, le χαμαίπους de Pollux (III, 40),

16. Sophocle, *Trach.*, v. 214; KAHIL, *loc. cit.* (n. 6), p. 619.

17. Sur le rôle d'Artémis νυμφεύτρια, KAHIL, *loc. cit.* (n. 6), p. 744. Sur la νυμφεύτρια en général, OAKLEY, SINOS, *op. cit.* (n. 5), p. 134, n. 41. Les torches montrent que la cérémonie de l'ἀγωγή se déroulait le soir. Ce rôle de dadophore, dans la vie quotidienne, revient généralement à la mère du marié. SABETAI, *op. cit.* (n. 4), p. 164.

18. Hésychius, *s.v.* ἀγωγή et κλινίς. Pollux, III 40 et X 33. Voir pour l'ἀγωγή à la lueur des torches R. GINOUVÈS, *Balaneutiké* (1962), p. 270, n. 7 et 8.

19. Sur le cortège, OAKLEY, SINOS, *op. cit.* (n. 5), p. 26 et 136, n. 22.

20. TSONI-KYRKOU, *op. cit.* (n. 13), p. 225-230, pl. 41-42; E. SIMON, *Griechische Vasen* (1981), p. 136, note que le type habituel pour la fête nuptiale est le chariot, que le quadrige est la voiture officielle des dieux et des héros homériques et que, dans la réalité, il n'est plus utilisé que pour les courses de chars; R. F. SUTTON, *The Interaction between Men and Women Portrayed on Attic Red-figure Pottery*, Diss. (1981), p. 170-177; OAKLEY, SINOS, *op. cit.* (n. 5), p. 44.

21. Cf. n. 5.

ce qu'on appelle χεὶρ ἐπὶ καρπῷ[22], parce que l'époux tient la jeune femme par le poignet. Ce schéma apparaît dès la fin du VIII^e^ s., mais il n'est appliqué dans un contexte nuptial que dans les dernières décennies du VI^e^ s. et domine au V^e^ s., plus particulièrement dans la deuxième moitié, juste à l'époque où est écrite la tragédie (438 av. J.-C.)[23]. C'est cette tendance qui se retrouve visiblement dans l'œuvre du poète.

Sur le vase, l'escorte n'est pas constituée par des « eupatrides », mais par des dieux, ceux qui, de par leur qualité, participent presque toujours aux cortèges nuptiaux mythiques de dieux et de héros[24]. Apollon en tant que citharède des hyménées, Artémis comme protectrice du mariage, « la protectrice du passage de l'état de jeune fille à celui de femme accomplie »[25], Hermès comme conducteur des mariés, νυμφαγωγός. Mais, dans ce cas précis, il y a une relation particulière entre ces divinités et les protagonistes, qui donne un autre prolongement à leur présence.

Apollon joue un rôle déterminant dans la vie d'Admète et d'Alceste. C'est à la cour d'Admète qu'il purge sa peine pour le meurtre des Cyclopes (Apollodore, III 10,3; Euripide, *Alceste* 2-10). Les chevaux du quadrige auraient pu être les ἵπποι μεγ' ἄρισται que le dieu a nourris et avec lesquels Eumèlos, le fils d'Admète et d'Alceste, s'est distingué dans la course de chars lors des jeux en l'honneur de Patrocle (Homère, *Iliade* II 763 s.). C'est assurément grâce à l'intervention d'Apollon que le mariage d'Admète et d'Alceste peut se faire, mais c'est aussi Apollon qui est responsable de son aboutissement tragique, la solution alternative de sa mort[26], l'événement qui donne toute la gravité au mythe et sa nuance dramatique et romantique. Artémis intervient également dans la légende : c'est elle qui envoie le premier présage néfaste aux jeunes mariés, en emplissant la chambre nuptiale de serpents (Apollodore, I 9,15)[27]. Au contraire, l'introduction de Peitho dans l'événement est tout à fait imprévue. Du point de vue iconographique, sa présence est parfaitement inhabituelle dans un tel cortège. C'est la seule fois où elle participe à cette représentation. Ce ne sont pas non plus ses relations avec Admète et Alceste qui peuvent justifier sa participation, puisqu'elle est tout à fait étrangère au

22. G. NEUMANN, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965), p. 59-66; SUTTON, *op. cit.* (n. 20), p. 177-196, pl. 11-14; OAKLEY, SINOS, *op. cit.* (n. 5), p. 32, fig. 82-97; SABETAI, *op. cit.* (n. 4), p. 162-168, pl. 5, 6, 37, 49, 50; NEUMANN, *ibid.*, p. 59, considère le geste χεὶρ επὶ καρπῷ comme une expression de possession de la femme par l'homme. Voir aussi SUTTON, *ibid.*, p. 182.

23. M. MERIDIER (éd.), Euripide, *Alceste, CUF* (1976), p. 49 : « Alceste fut jouée sous l'archontat de Glaukinos, donc en 438, probablement aux Grandes Dionysies ». Voir l'argument d'Alceste par Dicéarque, *ibid.*, p. 54. SUTTON, *op. cit.* (n. 20), p. 177, voit dans le type du cortège pédestre un reflet de « democratic taste ». Le geste χεὶρ ἐπὶ καρπῷ apparaît au Géométrique Récent, NEUMANN, *op. cit.* (n. 22), p. 59-60, mais dans un contexte nuptial, il apparaît pour la première fois sur une coupe d'Euphronios, vers 510 av. J.-C. (*ARV*[2], p. 17,18); I. JENKINS, « Is there Life after Marriage ? » *BICS* 30 (1983), p. 140 et R. F. SUTTON, « Two Red-Figure Loutrophoroi in Boston », *Daedalikon* (1989), p. 345; OAKLEY, SINOS, *op. cit.* (n. 5), p. 45.

24. Voir n. 5.

25. V. PIRENNE-DELFORGE, « Le culte de la Persuasion, Peitho en Grèce ancienne », *RHR* 209 (1991), p. 406. Voir aussi KAHIL, *loc. cit.* (n. 6), p. 744.

26. C'est grâce à Apollon que le lion et le sanglier ont pu être attelés, condition que Pélias avait posée pour accorder la main d'Alceste. Et c'est aussi grâce à l'aide d'Apollon que les Parques donnent à Admète la possibilité, en cas de mort, de choisir quelqu'un d'autre pour mourir à sa place (Apollodore, I 9,15; Euripide, *Alceste* 10-20).

27. Tout à la joie de son mariage, Admète a oublié de sacrifier à Artémis, lors des cérémonies prénuptiales. La déesse s'est fâchée et le couple a trouvé la chambre nuptiale δρακόντων σπείραμα πεπληρωμένον (Apollodore, I 9,15). C'est encore une fois Apollon qui réussit à apaiser la déesse.

mythe. Même son rôle persuasif de marieuse est superflu, puisque le mariage est déjà accompli.

Peitho est la personnification de la rigueur convaincante de la parole. Son activité se déploie sur deux champs, dans le monde d'Aphrodite et dans la vie publique de la cité[28]. Son apparition dans les représentations est généralement liée à la déesse de l'amour. Et c'est cette qualité qui justifie sa présence dans des scènes érotiques et dans des noces où, grâce à la rigueur du langage, elle persuade l'un ou l'autre des intéressés de céder aux injonctions sentimentales. Nous la voyons ainsi participer à l'Enlèvement d'Hélène par Pâris[29], au Jugement de Pâris[30], à la préparation de la jeune mariée ou d'Aphrodite[31], dans les scènes de l'enlèvement de Thétis[32], dans des scènes du monde d'Aphrodite et d'autres thèmes afférents[33].

Ses rapports avec la déesse présentent plusieurs variantes. La plus fréquente et la plus importante est celle de compagne et suivante d'Aphrodite. Parfois elle est présentée comme sa fille (Sappho, Lobel-Page *PLF*, frg. 90, 7-8 = frg. 200; Eschyle, *Suppliantes* 1039-1040), mais elle peut assister aussi à sa naissance[34], ce qui implique qu'elle est plus ancienne que la déesse elle-même[35]. C'est dans ce cadre que se situent également les plus anciens témoignages sur Peitho[36].

L'autre aspect de son activité, son influence sur la vie publique, elle le doit une fois de plus à sa rigueur rhétorique qui lui donne le pouvoir de faire passer ses propositions. Influence qui peut être positive ou négative, bénéfique ou catastrophique pour la cité. Ce caractère politique semble être postérieur; il est indéniable chez les tragiques, et particulièrement chez Eschyle[37]. Cette promotion de Peitho se trouve directement liée au développement que prend la rhétorique à Athènes, surtout dans la deuxième moitié du v^e^ et au iv^e^ s.[38] C'est peut-être ce retentissement de Peitho dans la vie publique qui explique la multiplication de ses représentations au v^e^ s. et plus particulièrement dans la seconde moitié[39].

Le culte de Peitho, seule ou avec Aphrodite, qui est très répandu, est attesté en divers points du monde grec[40]. À Athènes, si l'on en croit Pausanias (I 22,3), il y avait un sanctuaire commun d'Aphrodite Pandémos et de Peitho sur la pente Sud de l'Acropole, dont le culte fut consacré par Thésée après le synœcisme de l'Attique. L'emplacement

28. E. Simon, *EAA* VI, *s.v.* « Peitho », p. 5.

29. Skyphos de Makrôn, Boston MFA 13. 186 (*ARV*^{2}, p. 458,1; *Para.*, p. 377; *Add*^{2}, p. 243). Amphorisque, Berlin, Staatl. Mus. 30036 (*ARV*^{2}, p. 1173,1). Sur les représentations de Peitho en général, Shapiro, *op. cit.* (n. 6), p. 192-207; Icard-Gianolio, *loc. cit.* (n. 6), avec la bibliographie antérieure.

30. Œnochoé, New York, MMA 1981. 11. 9 (*Add.*^{2}, p. 405).

31. Pyxis skyphoïde, Moscou, Mus. Pouchkine 510 (*LCS*, p. 604,105, pl. 236,5-6). Pyxis, New York, MMA 1909.221.40, manière du P. de Meidias (*ARV*^{2}, p. 1328,99; *Para.*, p. 479; *Add.*^{2}, p. 364-365).

32. Péliké Londres, Brit. Mus. E 424 (*ARV*^{2}, p. 1475,4; 1695).

33. Shapiro, *op. cit.* (n. 6), p. 192-207; Icard-Gianolio, *loc. cit.* (n. 6).

34. Ancona 3130. Shapiro, *op. cit.* (n. 6), p. 199, n° 125, fig. 160.

35. Shapiro, *op. cit.* (n. 6), p. 186.

36. Hésiode, *Les Travaux et les jours* 73; Shapiro, *op. cit.* (n. 6), p. 186, n. 412.

37. Simon, *loc. cit.* (n. 28).

38. F. Voigt, *RE* XIX 1 (1937), *s.v.* « Peitho 1 », col. 204.

39. Sur les représentations de Peitho, voir ci-dessus n. 33.

40. Pour le culte de Peitho sur différents sites, Shapiro, *op. cit.* (n. 6), p. 186-187; Icard-Gianolio, *loc. cit.* (n. 6), p. 243.

du sanctuaire n'a pas encore été fixé[41], mais le rapprochement avec Thésée prouve que le culte était considéré comme très ancien[42].

Il n'est pas possible de mentionner ici tous les sites où il y avait un culte de Peitho. On se limitera à sa présence dans le Péloponnèse où la déesse évolue dans un autre contexte qu'à Athènes, en dehors du cycle d'Aphrodite, qui constitue cependant la forme de son culte la plus répandue dans le monde grec. Pausanias mentionne sur l'agora de Sicyone un Πειθοῦς ἱερόν (II 7,7) lié au culte d'Apollon et d'Artémis, et à Argos Ἀρτέμιδος ἱερὸν ἐπίκλησιν Πειθοῦς (II 21,1). Faute d'éléments plus constructifs, Shapiro attribue le lien entre les deux divinités au fait qu'elles ont toutes deux un rapport avec le mariage[43]. Il faut noter que le caractère nuptial du sanctuaire d'Argos existe dans le mythe même de son institution. Le sanctuaire est fondé par Hypermnestre, la seule des Danaïdes qui ait sauvé son mari, après qu'elle eut gagné le procès que son père lui avait intenté pour cette raison. Ici, c'est peut-être la rigueur judiciaire de Peitho[44] qui est sous-entendue. Dans le Péloponnèse on constate donc l'existence d'une autre tradition qui associe Peitho à Artémis.

Sur la représentation de la loutrophore, Peitho est à côté d'Artémis et non d'Aphrodite, comme le veut la conception athénienne. C'est la seule fois qu'elle se trouve indépendante aux côtés d'Artémis. Bien sûr, on ne peut affirmer que l'artisan attique est influencé par la tradition péloponnésienne, ni même qu'il existe une relation mutuelle entre Artémis et Peitho. Artémis en tant que protectrice du mariage est un personnage presque indispensable dans cette représentation. Mais Peitho a aussi sa place dans la scène en tant que divinité du mariage. Plutarque (*Quaest. Rom.* II 264b) précise que πέντε δεῖσθαι θεῶν τοὺς γαμοῦντας οἴονται Διὸς Τελείου καὶ Ἥρας Τελείας καὶ Ἀφροδίτης καὶ Πειθοῦς, ἐπὶ πᾶσι δ' Ἀρτέμιδος. Une épigramme mentionne aussi que la jeune mariée lui offre du miel et des douceurs (*Anth. Pal.* VI 55). Mais il ne fait pas de doute que le peintre du vase a voulu montrer une hypostase de la déesse autre que celle qui dominait dans l'iconographie et, d'une manière générale, dans la conception du haut classicisme. C'est pourquoi il l'a placée dans un contexte autre que le contexte aphrodisiaque habituel et en plus il lui donne un type iconographique tout à fait spécial, unique jusqu'à présent, qui accentue l'autonomie de sa personnalité. Peitho porte sur la tête un lébès d'où sortent des plantes que je considère comme des épis, sous toute réserve (ils ne correspondent pas au type connu de l'épi[45], mais ne rappellent non plus aucune autre plante. Comme le fait remarquer N. Icard-Gianolio « les objets que tient Peitho sont si peu caractéristiques que nous ne pouvons pas parler véritablement d'attributs, ils évoquent une vie heureuse, insouciante »[46]. Mais dans le cas présent, l'objet que porte Peitho est

41. W. Judeich, *Topographie von Athen*[2] (1931), p. 285; Papachatzis, *op. cit.* (n. 2), p. 312-313; Whycherley, *op. cit.* (n. 2), p. 131-132 et 178-179. G. Dontas situe le sanctuaire d'Aphrodite Pandémos juste sous le bastion du temple d'Athéna Nikè (*PAAH* [1960], p. 1-9, pl. 1-2).

42. Sur le culte de Peitho en général, Shapiro, *op. cit.* (n. 6), p. 186 s.; Icard-Gianolio, *loc. cit.* (n. 6), p. 242 s.

43. Shapiro, *op. cit.* (n. 6), p. 187.

44. Shapiro, *op. cit.* (n. 6), p. 187-188 pense que les liens de Peitho avec le tribunal sont une invention de la rhétorique sophiste et donc que le mythe ne peut pas dater d'avant la fin du V[e] s.

45. J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period* (1975), fig. 189 et 309.

46. *Loc. cit.* (n. 6), p. 249.

certainement signifiant. Le lébès fait souvent fonction de vase rituel[47]. Si les plantes sont véritablement des épis (**fig. 10**), Peitho se rapproche du cycle de Déméter et prend un caractère chthonien, celui de déesse de la fécondité, ce qui convient très bien à une déesse du mariage, mais ajoute à Peitho une hypostase primordiale qui manque à son imagerie connue. Elle a peut-être ce caractère primordial chez Hésiode (*Théogonie* 349), où elle est mentionnée comme fille d'Okéanos et de Téthys. Quoi qu'il en soit, même si les plantes ne sont pas des épis, il reste qu'on est en présence d'un nouveau type iconographique de Peitho, qui implique bien entendu une autre qualité. Mais le modèle de ce type iconographique sur lequel s'appuie l'artisan reste toujours inconnu, ainsi que la tradition qui l'a influencé.

En dehors des particularités iconographiques que nous avons déjà soulignées, la représentation elle-même du mythe, telle qu'elle apparaît sur la loutrophore du Sanctuaire de la Nymphe, a un intérêt tout particulier à cause de l'atmosphère qu'elle reproduit. Comme nous l'avons déjà dit, c'est le cortège des noces d'Admète et d'Alceste qui est représenté. Il s'agit peut-être de la seule représentation indubitablement nuptiale de ce couple mythique[48]. Il y a aussi l'épinètron d'Érétrie[49] qui représente Alceste dans les appartements royaux, entourée de sœurs et d'amies. Mais sur l'interprétation de la scène il y a des divergences. Selon la théorie la plus répandue, il s'agit des Épaulia[50], mais d'autres considèrent comme plus vraisemblable qu'on ait représenté la préparation de l'héroïne à son triste destin, comme la raconte Euripide dans *Alceste* (v. 158 s.)[51]. Toutes les autres représentations évoluent dans le cadre de la mort d'Alceste soit comme adieu à la vie terrestre ou retour de l'Hadès, soit entre les deux mondes, etc.[52] Toutes, sauf quelques-unes plus anciennes et douteuses quant à l'identité d'Alceste[53], datent de la seconde moitié du v^e^ s. et au-delà, tandis que la loutrophore du sanctuaire date du milieu du siècle. Cette différence chronologique n'est peut-être pas due au hasard pour ce qui est du choix de la nuance du sujet. C'est en 438, comme cela a déjà été mentionné[54], que se joue l'*Alceste* d'Euripide dont le caractère est nettement funèbre, puisque la tragédie commence par la mort d'Alceste — c'est d'ailleurs, avec *Ajax* de Sophocle, les seules tragédies qui présentent la mort sur scène[55]. Il est donc probable

47. Sur le lébès voir M. Τιvέrios, *Προβλήματα τῆς μελανόμορφης ἀττικῆς ζωγραφικῆς* (1981), p. 121 s. et surtout n. 532 avec la bibliographie correspondante.

48. Sur les représentations d'Alceste, Schmidt, *loc. cit.* (n. 6) avec la bibliographie correspondante.

49. A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria Maler* (1988), p. 253-262, pl. 168-169, fig. 87-88 avec la bibliographie correspondante.

50. Lezzi-Hafter, *op. cit.* (n. 49), p. 260; Shapiro, *op. cit.* (n. 6), p. 241, n° 47.

51. Schmidt, *loc. cit.* (n. 6), n° 3; Τιvérios, *op. cit.* (n. 15), p. 327.

52. Voir des représentations d'Admète et Alceste, Schmidt, *loc. cit.* (n. 6) et *Ead.*, *LIMC* I (1981), *s.v.* « Admetos I ».

53. Schmidt, *loc. cit.* (n. 6), n^os^ 52-53.

54. Cf. ci-dessus n. 23.

55. On sait que, d'après une convention qui semble suivie, dans le drame nous n'avons jamais de meurtre sur scène (L. Meridier, *op. cit.* [n. 23], p. 72, n. 1; A. M. Dale, *Euripides Alcestis*[2] [1961], p. 70, v. 238-243; N. Chourmouziadis, *Εὐριπίδης σατυρικός* [1986], p. 79-110; G. Paduano, *Euripide Alcesti* [1969], p. 87). Dans les drames qui nous sont parvenus, deux morts seulement ont lieu sur scène. La première est dans *Ajax* de Sophocle où le héros se tue, mais il est probable que la scénographie cachait le suicide lui-même. L'autre est la mort d'Alceste, qui devait sans aucun doute être visible par les spectateurs. Le fait que cette mort n'était pas violente permet peut-être d'expliquer cette exception. On signale que dans les deux cas, d'Ajax et d'Alceste, la mort n'est pas imposée mais choisie par eux-mêmes.

que cette accentuation de l'élément dramatique dans la tragédie d'Euripide a influencé les artistes contemporains et postérieurs, davantage émus par le sens du dévouement d'Alceste, la partie tragique de l'histoire qui correspondait éventuellement aux croyances métaphysiques de l'époque. Et c'est peut-être à l'influence de la tragédie d'Euripide qu'on doit le regain d'intérêt des artistes pour l'histoire d'Alceste et la multiplication de ses représentations. Au contraire, sur le vase du Sanctuaire où l'accent est mis sur le côté nuptial du mythe, c'est peut-être une autre tradition antérieure qui est suivie, dans laquelle devait dominer l'élément lumineux et non l'élément ténébreux comme plus tard. Avant Euripide, le poète tragique Phrynichos avait écrit une *Alceste* (*Suda*, *s.v.* Φρύνιχος), et d'après d'autres informations (Servius, *Aen.* IV 694; Hésychius, *s.v.* Φρύνιχος) il semble que l'histoire se déroulait comme chez Euripide, mais on ne sait pas où se situait le centre d'intérêt. Selon L. Bloch[56], « la grande nouveauté de l'*Alceste* d'Euripide est précisément d'avoir rejeté au second plan les éléments burlesques de la Tradition, accusée par Phrynichos, et d'avoir rendu à la légende, sur la scène attique, la gravité qu'elle avait gardée hors d'Athènes »[57].

Quoi qu'il en soit, les informations qui nous sont parvenues sont tout à fait insuffisantes pour tirer des conclusions plus précises. Par contre le témoignage de la représentation de la loutrophore, lui, est précis : c'est une œuvre pré-euripidienne où, de façon spectaculaire, c'est la vie avec son événement culminant, le mariage, qui est mise en relief, et non pas la mort.

Maro Kyrkou.

P.-S. L'article de J. Bergemann, « Die Sogennante Lutrophoros : Grabmal für unverheiratete Tote ? », *MDAI(A)* 111 (1999), p. 149-190, pl. 22-32, paru après la remise de ce manuscrit, n'a pu être mentionné.

56. L. Bloch, « Alkestisstudien », *NJA* (1901), p. 114.

57. L. Meridier, *op. cit.* (n. 23), p. 50, n. 1. Il note aussi, *ibid.*, p. 48, que Plutarque (*De def. oracul.* XV 417) a conservé un vers d'un drame de Sophocle intitulé *Admète*, sur lequel on n'a aucun autre renseignement. A. C. Pearson, *The Fragments of Sophocles* III (1963), p. 61, estime qu'il s'agissait d'un drame satyrique dont l'intrigue devait toucher à la θητεία d'Apollon auprès d'Admète ainsi qu'au mariage de ce dernier avec Alceste. Il faut signaler que l'*Alceste* d'Euripide tenait la place du drame satyrique de la tétralogie. Il paraît que l'histoire d'Admète récompensé de son hospitalité par Héraclès était célèbre au v^e^ s. Aristophane dans *Les Guêpes* (v. 1238) cite le premier vers d'une chanson de table à ce sujet (*ibid.*). Mais Euripide lui-même (*Alceste*, v. 445-455) atteste que le dévouement d'Alceste était chanté à Sparte aux fêtes d'Apollon Carneios et à Athènes.

Fig. 1-3. — Loutrophore du Peintre de Méthyse. 1. Face principale. 2. Côté droit. 3. Face arrière.

Fig. 4. — Col. De droite à gauche : extrémité de l'himation de la première femme, aulète, pied gauche de la deuxième femme.

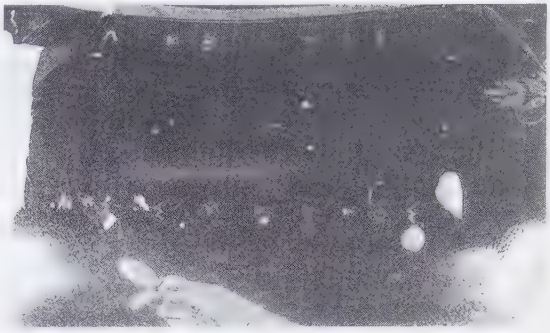


Fig. 5. — Inscr. ΑΛΚΗΣΤΙΣ, ΑΣΣΜΕΣΤΟΣ.

Fig. 6. — Face principale : quadrige, Apollon.

Fig. 7. — Côté droit : Hermès, cerf.

Fig. 8. — Face arrière : Artémis.

Fig. 9. — Face arrière : Artémis, Peitho.

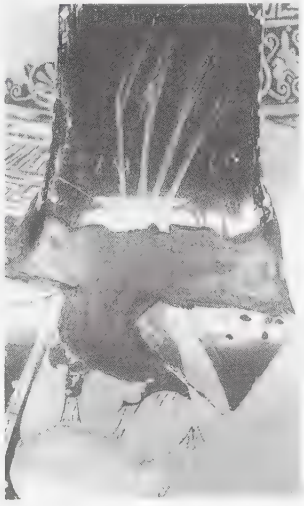


Fig. 10. — Face arrière : détail, Peitho.

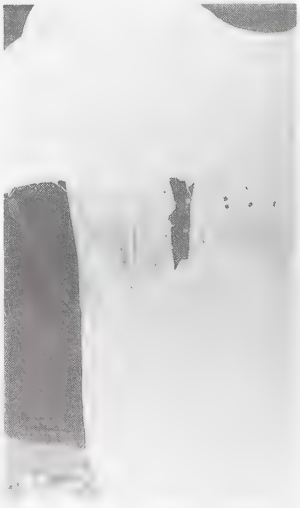


Fig. 11. — Côté gauche figure féminine, porte.

DIE ROLLE DER HEROISCHEN VERGANGENHEIT BEI DER ENTWICKLUNG DER GRIECHISCHEN STÄDTE

Erkenntnistheoretisch ist heute anerkannt, dass sich die historische Kenntnis, so sehr sie auch nach Objektivität strebt, immer durch die persönliche Erfahrung ausdrückt, dass sie mit dem Menschen, der sie lebt, verbunden ist und die Grundlage für seine Identität bildet. Die historische Kenntnis wird vom Menschen als Grundlage für den Aufbau seiner Gegenwart und Zukunft angestrebt. Innerhalb dieses Rahmens bildet meines Erachtens die heroische Tradition im antiken Griechenland einen primitiv dynamischen, sehr ausgeprägten Fall der Betonung des Vergangenheitswertes für Gegenwart und Zukunft.

Nilssons systematische Deutung des Heroenkultes, die von der Annahme ausgeht, dass dieser Heroenkult in erster Linie aus dem Toten- und Ahnenkult der Geschlechter der mykenischen Epoche hervorging, bleibt auch heute noch grundlegend[1]; mit dem Verschwinden dieser Geschlechter entwickelten sich die Toten und Ahnen zu Schutzmächten einer Menschengruppe oder eines Ortes und wurden in den zahlreichen Kleinstaaten des frühen Griechenlands, deren Struktur auf den Geschlechtern basierte und für diese Entwicklung günstig war, mit den kleinen lokalen Einheiten verbunden. Ebenfalls richtig ist die Beobachtung, dass bereits mit den ersten Schritten in Richtung auf eine demokratischere Gesellschaft die negative Stellung gegenüber der aufwendigen Grabpflege den Heroenkult aufwertete[2]. Was jedoch in diesem Zusammenhang betont werden muss, auch nach den Zeugnissen neuerer Funde, ist, dass sich die Entstehung der heroischen Tradition zwar auf die mykenische Vergangenheit stützte, hauptsächlich aber aus der griechischen Frühzeit hervorgegangen ist, und dass die treibende Kraft für diese Entstehung nicht so

1. M. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* I[3] (1967), S. 185 (... die Griechen betrachteten immer die Mythologie als die älteste Geschichte); S. 187-191. 378-384 (Der Totenkult und der Ursprung des Heroenkultes); V. Lambrinoudakis, « Veneration of Ancestors in Geometric Naxos », *in* R. Hägg, N. Marinatos, G. C. Nordquist (Hrsg.), *Early Greek Cult Practice* (1988), S. 235-246; cf. ebd. S. 229-234 (P. Calligas, « Hero-Cult in Early Iron Age Greece »). Cf. C. M. Antonaccio, *An Archaeology of Ancestors. Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece* (1995).

2. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 715.

sehr die traditionellen Kulte der Geschlechter oder anderer Gruppen gewesen ist, sondern das Bedürfnis dieser neugegründeten und sich verändernden Gruppen, die die griechischen Städte bildeten, im Laufe der Zeit eine wirksame Identität und Präsenz zu erhalten[3].

Nilsson nahm an, dass es in dem ihm bekannten Material Beispiele gäbe, die auf einen kontinuierlichen Totenkult von der mykenischen bis zu der klassischen Zeit hinweisen könnten, wie z.B. die Aufschüttung des Dromos des Grabes 10 von Midea und des Dromos des Kuppelgrabes von Menidi, wo mykenische, geometrische, frühattische, korinthische und schwarzfigurige Keramikfragmente neben Votivtafeln u.a. gefunden wurden[4]. Aber wie bei dem von ihm angeführten übrigen Material (z.B. die Schachtgräber in der Nähe des Argivischen Heraions, die mykenischen Gräber auf Kephallonia und selbst das Gräberrund A von Mykene mit der Inschrift τοῦ ἥρωος aus dem 6. Jh.[5]), so auch bei dem später untersuchten (z.B. der Kult in den Kammergräbern des argivischen Deiras, Grabbeigaben im Gräberrund B von Mykene oder Opfergaben an den Mauern von Troja VI usw.[6]) scheint sich die Darbringung von Ehren an die « Vorfahren » der mykenischen Zeit, wie auch schon von Coldstream beobachtet wurde[7], in der fortgeschrittenen geometrischen Zeit entwickelt zu haben, als die Städte in ihrer Anfangszeit nach Stützen ihrer Identität und ihrer Präsenz in der Zeit suchten. Ein typisches Beispiel für dieses Bild sind die Reste kultischer Verehrung aus den mykenischen Gräbern von Pylia[8]. Der zeitliche Moment in der Entwicklung und der sich über die mykenische Vergangenheit hinaus ausdehnende Horizont dieser Suche nach Identität wird noch stärker durch andere Beispiele betont, bei denen die Ehren an die « Vorfahren » mit nachmykenischen Hinterlassenschaften verbunden werden, wie dem geometrischen Friedhof von Barbuna[9], dem protogeometrischen Haus des Vorstehers von Nichoria[10], und dem Heroon von Lefkandi[11]. Das vollständigste und lehrreichste Bild dieser Entwicklung kann uns vielleicht die jüngste Untersuchung eines solchen Ahnengrabs, eines Tumulus neben der hellenisti-

3. Die Verbreitung des Homerischen Epos ist eher eine parallele (Calligas, a.O. [Anm. 1], S. 233) als eine grundlegende (N. Coldstream, « Hero-Cults in the Age of Homer », *JHS* 96 [1976], S. 8-17) Erscheinung. Vgl. Lambrinoudakis, a.O. (Anm. 1). Weitere Überreste von Familienperiboloi mit Opfertischen aus der Geometrischen Zeit wurden 1996 über älteren Gräbern in Naxos im Bereich von Grotta entdeckt (vor dem Eingang der Volkschule, während einer Notgrabung des Archäologischen Dienstes). Der Ahnenkult scheint hier nicht die höhere Stufe der Heroisierung unter einem Tumulus, wie in Mitropolis, erreicht zu haben.

4. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 187. 380.

5. Ebd.

6. Coldstream, a.O. (Anm. 3), S. 9-10; R. Hägg, « Funerary Meals in the Geometric Necropolis of Asine? », *in* R. Hägg (Hrsg.), *The Greek Renaissance of the Eigth Century B.C. Tradition and Innovation* (1983), S. 189-193; derselbe, « Gifts to the Heroes in Geometric and Archaic Greece », *in* T. Linders, G. Nordquist (Hrsg.), *Gifts to Gods* (1987), S. 93-99; Antonaccio, a.O. (Anm. 1), S. 11 f. Cf. F. de Polignac, « Cité et territoire à l'époque géométrique », in A. Pariente, G. Touchais (Hrsg.), *Argos et l'Argolide* (1998), S. 159.

7. Coldstream, a.O. (Anm. 2), S. 12-15; vgl. W. Burkert, *Griechische Religion* (1977), S. 312-314; C. M. Antonaccio, « Contesting the Past. Hero Cult, Tomb Cult and Epic in Early Greece », *AJA* 98 (1994), S. 389-410.

8. Im Dromos des Kuppelgrabes von Antheia (G. Korres, *PAAH* [1977], S. 354; derselbe, *Ergon* [1998], S; 26; derselbe, *Klio* 70 [1988], S. 311-328) z.B. ist die Verehrung von der SG bis in die Hellenistische Zeit (in der der Inhaber des Kultes als ein Kriegerheros dargestellt ist) belegt.

9. Hägg, a.O. (Anm. 6).

10. Ebd.

11. A. Mazarakis-Ainian, « Contribution à l'étude de l'architecture religieuse grecque des âges obscurs », *AC* 54 (1985), S. 9 f.; Calligas, a.O. (Anm. 1), S. 230-231; Lambrinoudakis, a.O. (Anm. 1), S. 239; R. Catling, I. Lemos, *Lefkandi* II 1 (1990), S. 1-2; M.-Chr. Hellmann, *L'architecture grecque* (1998), S. 61-62.

schen Agora und über den sichtbaren Resten der mykenischen Stadtmauer von Naxos geben[12] :

Die Siedlung an der Küste wurde gegen Ende der mykenischen Zeit verlassen, aber die Bewohner, die ihre Wohnstätten auf die benachbarte Erhebung verlegt hatten, begruben weiterhin einige ihrer Toten in den Ruinen der Herdstellen der Vorfahren. Am Ende der protogeometrischen Zeit wurden die Gräber mit *Periboloi* umschlossen und erhielten *Semata*, aber auch allmählich Brandopfergaben. Offenbar ehrten hier Geschlechter noch bestimmte Vorfahren. In der Folge, im frühen 8. Jh., wurden in den Familienperiboloi keine Toten mehr beigesetzt, die frühen Gräber wurden mit der Asche von Brandstellen bedeckt und auf der neuen Oberfläche waren nur Tische und Becken für die chthonischen Opfergaben vorhanden. In diesem Stadium sind die konkret bekannten Toten offenbar in Vergessenheit geraten und die Geschlechter ehren eine überhöhte Idee von Stammesvätern, die dem Begriff des Heros bereits nahesteht. Im späten 8. Jh. werden die Gräber mit Erde und Lehmziegeln gedeckt und die ehrenden Opfergaben werden auf dem Tumulus bis in die römische Zeit fortgesetzt. Der *Tymbos* bedeckt nunmehr symbolisch den oder die fiktiven Urväter, die ἀρχηγέται, die am Anfang der Geschichte der ganzen Stadt stehen. Es kann sein, dass dieser Anfang keineswegs in der mykenischen Zeit anzusetzen ist und mit einer anderen Gegebenheit verbunden ist, die für die Frühzeit der Stadt besonders bedeutend ist, wie z.B. wahrscheinlich auf Naxos, wo überliefert ist, dass vor dem Tor der alten Mauer Polykrite begraben lag, die im 7. Jh. durch ihre Taten die Stadt vor dem Anschlag der Milesier bewahrt hatte[13].

Wir sehen also, dass in der Tat der Heroenkult und die Heroenüberlieferung der griechischen Städte nach der mykenischen Zeit entstanden[14] und mit alten Hinterlassenschaften, gewöhnlich mykenischen, verbunden wurden, zumal auch die Natur der mykenischen Ruinen und die trojanische Überlieferung sich besonders dafür anboten, aber auch mit früheren oder späteren Hinterlassenschaften in Zusammenhang gebracht wurden : so im Fall von Naxos, wo die Ruinen in der Umgebung mykenisch waren, die Toten aber aus späterer Zeit herrührten und die Überlieferung, die mit ihnen in Verbindung gebracht wurde, wahrscheinlich von tatsächlichen Geschehnissen der Geschichte der Stadt inspiriert war[15]. Entsprechend sind noch zwei Feststellungen charakteristisch : a) Die monumentalen mykenischen Kuppelgräber wurden in der Überlieferung nicht für Gräber gehalten, sondern für Schatzhäuser, wohingegen als Grab des Atreus in Mykene und als Grab des Minyas in Orchomenos andere Reste gezeigt wurden[16]. b) Nilsson bemerkt, dass die Heroen in Kleinasien fehlen, da es dort keine mykenischen Gräber gab, um die herum sich ein Kult hätte entwickeln können[17]. Dies ist nicht ganz richtig, da, wie Nilsson selbst

12. Lambrinoudakis, a.O. (Anm. 1); *Ergon* (1989), S. 122-125; *PAAH* (1994), S. 166-169. Vgl. hier Anm. 3.

13. Polyainos VIII 36; Parthenios IX; Plut., *De mul. vir.* XVII, S. 254; Lambrinoudakis, a.O. (Anm. 1), S. 245.

14. Der Sinn des Wortes Heros ist in den mykenischen Texten unklar, M. Gérard-Rousseau, *Les mentions religieuses dans les tablettes mycéniennes* (1968), S. 222-224.

15. L. H. Jeffery, *Archaic Greece* (1976), S. 229.

16. Paus. II 16, 6-7. Vgl. N. Papachatzis, *Παυσανίου Ἑλλάδος περιήγησις, Κορινθιακὰ καὶ Λακωνικά* (1976), S. 136-139. Der Perieget unterscheidet deutlich « die Schatzhäuser des Atreus und Söhne » von dem « Grab des Atreus ». Das Gleiche gilt für Minyas, Paus. IX 38, 2-3. N. Papachatzis, *Παυσανίου Ἑλλάδος περιήγησις, Βοιωτικὰ καὶ Φωκικά* (1981), S. 240, 241, Anm. 2; M. Nilsson, *Griechische Feste* (1906), S. 461.

17. a.O. (Anm. 1), S. 191.

schreibt[18], « die trojanischen Mythen veranlasst hatten, dass alte Grabhügel am Hellespont auf die Namen der trojanischen Helden getauft wurden », aber auch an vielen anderen Orten die Anwesenheit von Heroen nachweisbar ist (z. B. wurde Akamantion in Phrygien als Gründung des Akamas, Sohn des Theseus, gehalten[19]).

Die treibenden Kräfte also, um die sich in den griechischen Städten die letztendlich fiktive heroische Tradition bildet, sind einerseits das Bedürfnis nach Bestätigung der Präsenz der sozialen Gruppe in der Zeit und nach Charakterisierung ihrer Geschichte durch einen ruhmreichen Beginn, andererseits das Gefühl der Sicherung der Gruppe durch die übernatürliche Kraft eines Stammvater-Gründers und zeitlosen Führers aufgrund seiner Beziehung zu den chthonischen Kräften und seiner Korrelation in der Überlieferung mit Königen, Nachfahren von Göttern.

Dieses System der *Archäologie*, wie es Platon[20] nennt, d.h. des fiktiven historischen Gedächtnisses hinsichtlich der bedeutenden Ereignisse am Anfang der Städte, wurde im Leben des Bürgers mit einer Vielzahl konkreter Reize direkt und intensiv wahrnehmbar : Hauptträger waren die Gräber der Heroen[21], aus denen ihre Kraft hervorging. Aber auch

18. *Geschichte der griechischen Religion* II 2^3 (1974), S. 563.

19. Steph. Byz. *s.v.* Ἀκαμάντιον. Diese Tatsachen zeigen, dass unabhängig von ihrem wahren Inhalt die kleinasiatischen Gräber genau wie die helladischen als Male der griechischen Urgeschichte angesehen wurden und als solche funktionierten.

20. *Hipp. mai.* 285. Vgl. Thuk. VII 69,2; Dion. Hal. *ant.* I 4. Treffend von H. Kyrieleis, « Der grosse Kuros von Samos », *Samos* X (1996), S. 100, beschrieben; S. Eitrem, *RE* VIII 1 (1912), *s.v.* « Heros », Sp. 1111-1141.

21. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 189; Nilsson, a.O. (Anm. 16), S. 96 (Gräber des Stadtgründers auf dem Markt, des Orestes in Tegea, des Theseus in Skyros, der Alkmene in Haliartos usw.); S. 446-447; 457-461 (Heroengräber an Stadttoren : Sikyon, Tumulus des Epopeus am Heiligen Tor, s. weiter unten, Theben, Grab der Megara und ihrer acht Kinder am Elektrator, des Amphitryon und des Iolaos am Proitidentor. Elis, Grab des Aitolos in dem Olympia zugewendeten Tor. Allgemein : Kenotaph des Achilleus in Elis, Grab des Heros Archegetes in Tronis, des Diokles in Megara, der Freier der Hippodameia in der Nähe von Olympia, des Minyas in Orchomenos, des Myrtilos in Pheneos, des Neoptolemos in Delphi). Paus. V 4,4 (Grab des Koroibos an der Grenze von Elis); I 26,5 (Kekrops im Erechtheion); I 19,3 (Nisos hinter dem Lykeion); I 21,4 (Kalos am Südabhang der Akropolis); I 28,6-7 (Oidipous im Heiligtum der Semnai); I 31,1-3 (Erysichthon in Prasiai, Kranaos in Lamptrai und Ion in Potamoi); II 2,2 (Sisyphos, Neleus in Isthmos); II 3,6 (Kinder der Medea in Korinth); II 12,5-6 und 14,1 (Aras, Dysaulis, Kinder des Aras in der Phliasia); II 15,1 (Eurytos und Kteatos, die Molionen in Kleonai); II 16,6-7 (eine Reihe von Heroengräbern in Mykene); II 19,8 (Linos Sohn des Apollon, Linos der Dichter, Prometheus in Argos); II 20,3-7 (Gräber des Phoroneus, der Mänade Choreia, des Danaos und Kenotaph der Argiver, die gegen Ilion gekämpft haben); II 21-22 (Hypermestra, Lynkeia, Epimenides, Gorgophone, Frauen Haliai die im Kampf gegen Perseus getötet wurden, Pelasgos, Argos); II 23,1-5 (Eriphyle, Hyrnetho, Deianeira, Helenos, Krotopos, alle ebenfalls in Argos); II 28,3 (Hyrnetho in Epidauria); II 31,3 (Pittheus in Troizen, auf dem Grab drei Throne, auf denen er zusammen mit Troizen und Aetios das Recht sprach. Papachatzis [1976], a.O. [Anm. 16], S. 246, Anm. 3-4); II 36,4 (Lysistratos in Asine); II 38,1 (Temenos in Temenion); VI 23,3 (Kenotaph des Achilleus in Elis). Die Liste lässt sich leicht erweitern, F. Pfister, « Der Reliquienkult im Altertum », *in RGVV* V1 (1909 [1974]), S. 279-320 (« Erwähnenswerte Arten von Heroengräbern »). Verwandt sind die *Heroa*, die Heroenheiligtümer, die oft auf dem Grab des Heros gegründet wurden, z.B. Heroon der Tochter des Proitos Iphinoe in der Agora von Sikyon, mit Grab und Stelle, wo Melampous die Heilmittel gegen den Wahnsinn der Proitiden begraben hatte, nach einer Inschrift des 4. Jhs. v. Chr., *PAAH* (1952), S. 395. Siehe auch : Heroon des Alkathous in Megara, vermutlich Sitz der Archonten, wo die öffentlichen Urkunden bewahrt wurden, mit Gräbern der Frau und der Tochter des Alkathous in der Nähe, Paus. I 43,4. N. Papachatzis, *Παυσανίου Ἑλλάδος περιήγησις, Ἀττικά* (1974), S. 503. Heroon des Phrontis, am Athenaheiligtum in Sounion, ebd. S. 80-81, Abb. 10. Heroon des Kodros vor dem itonischen Tor und des Hippolytos westlich des Asklepieion in Athen, Paus. I 19,6 und I 22,1. Heroon von Peirithous und Theseus in Hippios Kolonos, Paus. I 30,4. Grab des Epopeus in Sikyon am von ihm gebauten Altar und Tempel, daneben Bilder von « Abwehrenden Gottheiten », Paus. II 11,1. Peribolos des Opheltes in

andere Hinterlassenschaften, wie ihre mutmasslichen Knochenreste[22], die Ruinen ihrer Häuser (wie des Aigeus nahe am Olympieion von Athen[23], des Hippomedon in Lerna[24], des Adrastos in Argos[25], des Amphitryon und des Herakles in Theben[26] usw.) oder anderer Bauten (wie die Schatzhäuser[27]), natürliche Spuren ihrer Anwesenheit auf der Erde (wie der Fels des Theseus, auch Altar des Zeus Sthenios genannt, in Troizen[28]) und Gegenstände, die sie vermutlich benutzt hatten (wie die Lanzenspitze des Meleager im Heiligtum von Sikyon[29], der Wagen des Pelops im Telesterion von Keleai[30], der Schild des Menelaos im Heraion von Argos[31], das Palladion von Troja[32] usw.) erinnerten intensiv an ihre Anwesenheit in der Geschichte und dem Leben der Stadt. Ihre Kraft und ihre übernatürliche Beziehung zu der Stadt unterstrichen auch noch die Überlieferungen von der Gründung ehrwürdiger Heiligtümer[33], wie auch die Überlieferungen, die sie mit einem

Nemea mit Gräbern des Opheltes und seines Vaters Lykourgos, Paus. II 15,3. St. Miller *et al.*, *Nemea, A Guide to the Site and the Museum* (1990), S. 104-110. Heroa des Perseus in der Argolis, in Athen und in Seriphos, Paus. II 18,1. Peribolos des Aiakos mit seinem Grab-Altar und Tumulus des Phokos in Aigina, Paus. II 29,6-9. Papachatzis (1976), a.O. (Anm. 16), S. 234, Anm. 3-4 und 224, Abb. 255. H. Walter, *Ägina* (1993), S. 54-56. Temenos des Hippolytos in Troizen, von Diomedes gestiftet, mit mehreren Tempeln, Grab der Phaidra und verschiedene Male, die an die Legende des Hippolytos erinnerten, Paus. II 32,1-4. Papachatzis (1976), S. 249-253. Periboloi des Pelops und der Hippodameia in Olympia, Paus. V 13,1 und VI 20,7. Siehe auch Nilsson, a.O. (Anm. 16), S. 453-463; Antonaccio, a.O. (Anm. 1), S. 145 f.; I. Kader, « Heroa und Memorialbauten », *in* M. Wörrle, P. Zanker (Hrsg.), *Staatbild und Bürgerbild im Hellenismus* (1995), S. 199-229. Auch einzelne Sakralbauten waren der Erinnerung bzw. dem Kult eines Heros gewidmet, wie z.B. die Skene (Zelt), in der Orestes in Troizen bis zu seiner Reinigung wohnen musste und rituelle Mahle bis zu der Zeit von Pausanias, II 31,8, stattfanden. Vgl. die Altäre der Söhne von Theseus, des Phaleros und des Androgeos, am Hafen von Phaleron, Paus. I 1,4.

22. Paus. II 22,2-3 : Gebeine des Tantalos, Sohnes des Thyestes, in einem Gefäss aus Kupfer am Grab des Pelasgos in Argos. II 24,2 : Köpfe der Sohne des Aigyptos in Argos begraben. Plut. *Thes.* 36 : Gebeine des Theseus von Skyros nach Athen geführt. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 189; Pfister, a.O. (Anm. 21), S. 321-322.

23. Papachatzis, a.O. (Anm. 21), S. 280-281, Anm. 2. Vgl. das Haus des Hippolytos in Troizen, Paus. II 32,4. Liste der Bauwerke aus der Heroenzeit bei Pfister, a.O. (Anm. 21), S. 347-351.

24. Pausanias (II 36,8) sah nur noch die Fundamente.

25. Paus. II 23,2.

26. Am Elektrischen Tor. Im Haus wurde jährlich dem Herakles ein Mahl vorbereitet, Nilsson, a.O. (Anm. 16), S. 446-447.

27. « Unterirdische Bauten des Atreus und seiner Söhne, wo sie ihre Schätze bewahrten », Paus. II 16,6 (damit sind die Kuppelgräber gemeint, die von den Bauten, die für Gräber der mykenischen Könige gehalten wurden, zu unterscheiden sind, s. Paus. ebd.). Verwandt sind die Legenden, die z. B. die Mauer von Tiryns mit Proitos oder den Brunnen Perseia von Mykene mit Perseus (Paus. ebd.) verbanden.

28. Paus. II 32,7, daneben Heiligtum der Aphrodite, von Theseus nach seiner Hochzeit mit Helena gestiftet. Vgl. Paus. II 32,9, den Ort Genethlion, wo Theseus geboren sein sollte; II 1,4 : Pinienbaum des Melikertes in Isthmia; II 31,4 : Heiliger Stein, worauf Orestes in Troizen gereingt worden sein soll; II 32,4, Brunnen des Herakles. Verwandt sind Orte, die mit Heroenaktivitäten verbunden waren, wie z.B. das Kriterion in Argos, Paus. II 20,7, oder der Ort Apobathmoi in der Nähe von Lerna, wo Danaos mit seinen Töchtern in Griechenland landete, Paus. II 38,4. Liste der Lokalmarken bei Pfister, a.O. (Anm. 21), S. 358-364.

29. Paus. II 7,9. Katalog der Gegenstände (Schmuck, Kleidungsstücke, Waffen, Geräte, Szepter, Throne, Klinen, Schiffe und Schiffsgeräte) bei Pfister, a.O. (Anm. 21), S. 331-340.

30. Paus. II 14,4. Demeter, der die Mysterien im Telesterion galten, hatte das Schulterblatt des geschlachteten Pelops gegessen und ihn wieder ins Leben gerufen, indem sie den besagten Körperteil mit Elfenbein oder anderem kostbaren Material ersetzte.

31. Ehemals Schild des Euphorbos, Beute aus Ilion, Paus. II 17,4.

32. Paus. II 23,5. M.-F. Billot, *OpAth* 22-23 (1997-1998), S. 10-17. Eine Liste solcher mit Heroen verbundener bzw. von Heroen geweihter Bilder siehe bei Pfister, a.O. (Anm. 21), S. 340-345.

33. Beispiele der von Pausanias erwähnten Fülle : II 7,8 : Apollotempel in Sikyon, von Proitos gebaut. II 11,1-2 : Sikyon, Athenatempel und Heiligtum der Artemis und des Apollon, von Epopeus, Demeterheiligtum

Gebiet (wie z.B. Buthroton – der Name rührt vom Opferrind her, das dem Helenos entfloh[34]) verbanden. Ähnliche Sagen verbanden sie mit einem Volk (wie die Pergamener, die behaupteten, von Telephos abzustammen[35]) oder mit der Gründung der Stadt selbst[36] oder der Gründung der sozialen Gruppen, die die Heroen sehr häufig zu *Eponymen* machten[37], d.h. die sich mit dem Wesen dessen, was für sie namensgebend war, identisch fühlten.

Die *Archäologie*, d.h. die « Geschichte der Anfänge », wurde so grundsätzliches Werkzeug zur Herausbildung der Physiognomie der antiken Stadt. Man kann drei Grundachsen erkennen, auf denen dieses Werkzeug funktionierte. Die erste bildete die Basis für die Identitätsbestimmung der kleinen Gemeinschaften der Stadtstaaten und ihrer Kompositionselemente : Auf der ersten Ebene führten die Geschlechter ihren Anfang auf die Heroen zurück. Klassische Beispiele sind die Geschlechter der Könige und Tyrannen von Korinth, die sich Herakleiden nannten[38], die Phratrien von Argos mit Namen der Familie des Odysseus und des Herakles[39] und das Geschlecht der Diagoriden-Eratiden von Rhodos, die ihren Ursprung auf die argivischen Heroen Eratos und

von Plemnaios und Heraheiligtum, von Adrastos gebaut. II 11,6 : Asklepiosheiligtum in Titane von Alexanor, Sohn des Machaon, gegründet. II 12,1 : Ruine eines von Proitos gebauten Heratempels in der Sikyonia. II 19, 5 : Kultplatz mit der immer brennenden Feuerstelle des Phoroneus. Paus. II 19,3-5 : Tempel des Apollon Lykeios in Argos, von Danaos gebaut. II 21,1-3 : Heiligtum der Artemis Peitho, von Hypermestra gegründet. II 22,1 : Heiligtum der Demeter Pelasgia, von Pelasgos gestiftet. II 22,6 : Heiligtum der Dioskuren und der Eileithyia, von der schwangeren Helena gestiftet. II 24,2 : Heiligtum der Scharfsichtigen Athena, von Diomedes gestiftet, alle in Argos. II 25,4 : Fackelfeier in Lyrkeia in Erinnerung an die Rettung von Danaos und Hypermestra. II 31,1 : Tempel von Artemis Soteira, von Theseus gebaut. II 3,16 : Tempel der Artemis Lykeia und Altar der Themides sowie das mit der Verwaltung der Stadt eng verbundene Heiligtum des Apollon Thearios, von Pittheus gestiftet. II 33,1 : Heiligtum der Athena Apatouria, von Aithra gestiftet, alle in Troizen. II 37,2 : Heiligtum der Athena in Lerna von Danaos gegründet. Ein Heiligtum könnte auch in anderer Weise mit einem Heros verbunden werden, wie z.B. das Delphinion in Athen mit Theseus, Paus. I 19,1, oder das Heiligtum der Musen in Troizen : Ardalos, Sohn des Hephaistos, hatte es gestiftet, es war aber berühmt, weil Pittheus in ihm die Redekunst gelehrt hatte, Paus. II 31,3. Verwandt sind die zahlreichen Legenden, die die Stiftung von Festen Heroen zuschreiben, z.B. in Keleai, wo Dysaulis (Personifikation des traurigen Liedes im chthonischen Kult), Bruder des Keleos aus Eleusis, die Mysterien der Demeter eingeführt haben und bestattet sein soll. Mit diesem Kult waren aber auch andere Landesheroen in ähnlicher Weise eng verbunden : Aras und seine Kinder sollen vor Dysaulis das Land unter Kontrolle gehabt haben und in Keleai bestattet sein. Vor der Feier der Demeter wandten sich die Phliasier zu ihren Gräbern und riefen sie zu den Spenden, Paus. II 12,5-6. Vgl. u.a. das von Philammon gestiftete mystische Fest in Lerna, Paus. II 37,2 und das von Herakles gestiftete Temenos und Fest des Geryones und Iolaos in Sizilien, Nilsson, a.O. (Anm. 16), S. 449. Mit Heroen waren auch andere Einrichtungen verbunden, wie die vier Gerichtsplätze in Athen, Paus. I 28,8-10.

34. Steph. Byz. *s.v.* Βουθρωτός.

35. Paus. I 4,6. Vgl. die Abstammung des Molosserstamms Orestai von Orestes, Steph. Byz. *s.v.* Ὀρέσται.

36. Fast jede Stadt und jede Siedlung führte ihren Ursprung auf einen Heros zurück. Beispiele, besonders von Städten, die diese Heroen zugleich zu Eponymen machten, kann man reichlich bei Steph. Byz. finden, z.B. Abdera von Abderos, Aigina von Aigina, Tochter des Asopos, Aitolien von Aitolos, der attische Demos Echelidai von Echelos, Mopsouestia in Kilikien von Mopsos, Psophis in Arkadien von Psophis, Sohn des Lykaon oder Psophis, Tochter von Eryx, u.s.w.

37. Über die Benennung der dorischen, attischen und anderen Phylen und Phratrien G. Busolt, « Griechische Staatskunde », *in HdAltW* IV 1, 1 (1920), S. 131-133; II (1926), S. 973-974. Vgl. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 710-711. 718; derselbe, *Cults, Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece* (1951), S. 65; J. Whitley, « Early States and Hero Cults. A Re-appraisal », *JHS* 108 (1988), S. 173-182.

38. Paus. II 4,3-4. Vgl. Herod. 5. 92.

39. Inschriftlich belegt, Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 711.

Tlepolemos zurückführten[40]. Dasselbe galt auch für die Phylen und die Demen; klassische Beispiele sind die Phylen der dorischen Städte Hylleis, Dymanes und Pamphyloi[41], und die Demen von Attika, die sich laut einer Erwähnung von Stephanos von Byzanz *patronym*, d.h. nach dem heroischen Urvater, nannten[42], wie z.B. die Demen Boutadai von Boutes, Ionidai von Ion und Philaidai von Phileus, Sohn des Aias. Aber auch grössere Einheiten, wie die Städte und Stämme der Griechen, identifizierten ihre Existenz mit ihrem mythischen Anführer. Charakteristisch ist hier wieder ein Satz von Stephanos von Byzanz[43] : « ... Die Athener nannten sich Kodridai und Kekropidai und Theseidai ... nach den bekanntesten unter ihnen, und sie nahmen an, dass diese Benennungen sie mehr ehrten als jene ihres Vaterlandes ». Charakteristisch ist ebenfalls der Fall der arkadischen Städte, die den Zusammenhalt der Arkader betonten, indem sie als ihre Gründer fast ausschliesslich die Söhne des Lykaon annahmen[44]. Einige Male führte der Drang der Städte, einen Anteil in der epischen Geschichte zu erlangen, zu einer Verneinung des gewünschten autochthonen Charakters, wie im Fall der Teneaten, die sich – durch den Gleichklang ihres Namen mit Tenedos – mit trojanischen Gefangenen, die über die Insel auf die Peloponnes gekommen sein sollten, in Verbindung brachten[45].

Die Zeugnisse für die Beziehung der Heroen zu dem Ort lagen an charakteristischen Punkten der Städte, damit sie rundum sichtbar waren und das Gesamte beschützten : Auf der Burg, wie z.B. das Kekrops-Grab in Athen[46], das Heroon des Alkathoos in Megara[47] oder der dreiäugige Zeus in Argos[48]; im Stadtzentrum auf der Agora, wie z.B. das Grab des Pittheus in Troizen[49] und des Danaos in Argos[50]; in der Nähe der Mauern[51], wie das Haus des Herakles und das Grab der Megara und ihrer Kinder beim Tor der Elektra[52] und das Grab des Amphitryon und des Iolaos beim Proitidischen Tor[53] in Theben oder das Grab des Aitolos beim Elischen Tor nach Olympia[54] oder der Grabaltar des Epopeus in Sikyon[55], das Grab des Laomedon beim Skäischen Tor in Troja[56] oder

40. Pind. *Ol.* 7 und *Schol.* zu V. 171. J. Smith, *ML* V (1916), *s.v.* « Tlepolemos », Sp. 1059, 10-30; L. Jeffery, *Archaic Greece. The City-States c. 700-500 B.C.* (1976), S. 196-198; Gr. Konstantinopoulos, *Ο Ροδιακός Κόσμος Ι. Λίνδος* (1972), S. 62 und Anm. 1; derselbe, *Αρχαία Ρόδος* (1986), S. 41; derselbe, *Ο Ροδιακός Κόσμος ΙΙ. Η Ροδιακή Μυθολογία του VII Ολυμπιονίκου* (1997), S. 54-56.

41. Oben, Anm. 37.

42. Unter Ἀθῆναι. Vgl. Paus. I 5,1.

43. a.O. (Anm. 42).

44. Alipheira von Alipheiros, Melainai von Melaineus, Oresthasion von Orestheus, Parrhasia von Parrhasios, Trapezous von Trapezous, Psophis von Psophis usw. (siehe Steph. Byz. unter diesen Namen).

45. Paus. II 5,4; Strab. 8, 380.

46. Oben, Anm. 21.

47. Ebd.

48. Das Bild, das die Herrschaft von Zeus im Himmel, auf der Erde und im Wasser andeutete, gehörte ursprünglich dem Priamos und wurde von Sthenelos als Beute nach Argos gebracht und im Tempel der Athena auf der Larissa geweiht, Paus. II 24,3-4.

49. Oben, Anm. 21.

50. Ebd.

51. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 189. Für archäologische Belege siehe oben, Anm. 12 und 3.

52. Oben, Anm. 21 und 26.

53. Oben, Anm. 21.

54. Ebd.

55. Ebd.

56. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 189.

das Heroon des Kodros vor dem Itonischen Tor in Athen[57] und das Heroon des Theseus vor dem Eingang der Langen Mauern im Piräeus[58]. Die Zeugnisse konnten auch in ehrwürdigen Heiligtümern liegen, wie z.B. das Grab des Neoptolemos in Delphi[59], das Hippodameion und der Bothros des Pelops in Olympia[60] und die Gräber des Melikertes und des Opheltes in Isthmia und Nemea[61]; in den Zentren der Gemeinden, wie z.B. die Gräber des Kranaos in Lamptrai und des Ion in Potamoi[62]; auch an den Hafeneinfahrten, wie z.B. die Altäre des Akamas, des Demophon, des Androgeos und des Phaleros im antiken Hafen von Phaleron[63]. Entsprechend war auch ihre Präsenz in den Kolonien, wo die aus Troja heimgekehrten epischen Heroen vorzugsweise zu mythischen Siedlern gemacht wurden oder die tatsächlichen Siedler die Rolle des fiktiven Stammvater-Führers spielten[64]. Die Kraft der Identitätserklärung eines Ortes im Rahmen dieser Tradition führte die Griechen zur Eingliederung auch entfernterer Orte in dieses Weltsystem : Das phönizische Ake müsste so nach dem Geschehen der ἄκεσις, d.h. der Heilung des Herakles[65], Byblos nach der Tochter des Miletos[66], Tarsos nach dem Fall des Pegasos[67] usw. benannt worden sein. Die Griechen störte nicht die Tatsache, dass desselben Gräber in mehreren Städten zur Schau gestellt wurden, wie z.B. die des Ödipus[68], des Achilleus[69] u.a., und erklärten das Phänomen oft mit Erfindungen[70]. Das System war so stark, dass es auch in klassischer Zeit bei bedeutenden historischen Persönlichkeiten Anwendung fand; klassische Beispiele sind der Kult des Brasidas in Amphipolis[71], das Grab des

57. Oben, Anm. 21.

58. Papachatzis, a.O. (Anm. 21), S. 80 und 127-128.

59. Oben, Anm. 21.

60. Ebd.

61. Ebd. Paus. II 2,1. Oben, Anm. 21. O. Broneer, *Isthmia* II (1973), S. 99-110.

62. Oben, Anm. 21.

63. Ebd., am Ende.

64. Der trojanische Sagenkreis war nicht nur der ruhmreichste unter den Griechen und deswegen der geeignetste, um Namen zu liefern, Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 188, 718. Wegen der Irrfahrten der heimkehrenden Heroen bot er sich besonders für die Schöpfung einer Urgeschichte in traditionslosen Gemeinden. Für die Siedler, ebd., S. 189 : « ... der Oikist ersetzt den in einer Kolonie notwendigerweise fehlenden Ahnvater ». A. Rzach, *RE* XI 2 (1922), s.v. « Kyklos », Sp. 2422-2426 (Nostoi).

65. Steph. Byz. *s.v.*

66. Steph. Byz. *s.v.*; Schirmer, *ML* I 1 (1884-1886), *s.v.* « Byblis », Sp. 839-840.

67. Steph. Byz. *s.v.*; A. Rapp, *ML* I 1 (1884-1886), *s.v.* « Bellerophon », Sp. 773, 57-67.

68. Zweimal in Athen, auf dem Areopag und auf dem Kolonos Hippios, in Eteonos in Böotien und in Sparta, Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 188, Anm. 4.

69. In der Troas und in Elis, oben, Anm. 21 und Pfister, a.O. (Anm. 21), S. 220. Allgemein für die Verdoppelung ebd., S. 218-238.

70. Wie z.B. im Falle der Gräber des Oidipous. Die Ansicht von Pfister, a.O. (Anm. 21), S. 107-113 und 218-230, dass sich die Legende im Volk und die schöpferische Kraft von Sophokles auf die ursprünglich bestehende Tatsache lokaler Kulte stützen, ist richtig. Das gilt nicht nur für den parallelen chthonischen Kult in Böotien und in Athen, den Pausanias (I 28,7) mit dem Transport der Gebeine aus Theben nach Athen zu erklären versucht, sondern auch für die beiden attischen Kultstätten : Die Verbindung der Semnai (Eumeniden) mit dem toten Oidipous an beiden Stätten, dem Areopag und dem Kolonos Hippios, ist für die Echtheit der Kulte bezeichnend. Ausserdem waren das « Grab » im Areopag und das « Heroon » in Kolonos Hippios zwei Varianten des gleichen Glaubens; in Kolonos wurde Oidipous lebendig von der Erde verschluckt (eine echte, auch sonst belegte Variante des Todes eines Heros) und deswegen konnte sein Denkmal dort nur ein Heroon, kein Grab sein. Andere erfundene Erklärungen waren das Kenotaph und die homonymen Heroen.

71. Thuk. V 11. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 718-719.

Themistokles auf der Agora in Magnesia und die Überlieferung von der Beisetzung seiner Knochen im Grab an der Hafeneinfahrt zum Piräus[72].

Über die Identitätsbestimmung hinaus wird das « historische Gedächtnis » auch für das Weben eben der sozialen, institutionellen und politischen Struktur der antiken Gesellschaft verwendet. Charakteristisch ist die, wie Nilsson[73] beobachtet, meisterhafte Verwendung der heroischen Kulte und Überlieferungen in Attika, um die Verschmelzung der verschiedenen Stämme zu erreichen. Beispiele dafür sind die von Solon eingeführten Zwangseinordnungen um lokale Heroen organisierter Gruppen in die attischen Phratrien (z.B. der Seeleute, die bei Kap Sounion den dort ertrunkenen Kapitän des Menelaos, Phrontis, verehrten)[74], die Einrichtung von Kulten verschiedener Stämme, die assimiliert werden mussten, in den Zentren der politischen Macht, wie des Grabes des Eleusinischen Heros Immarados im Eleusinion an der Athenischen Agora, unterhalb der Akropolis[75], und die Verbindung der ethnisch und gesellschaftlich absichtlich neutralen Phylen des Kleisthenes mit Heroen als Symbole verschiedener Gruppen (z.B. Hippothoon war König der Eleusinier, Antiochos war aus dem Stamm der Dryoper, Aias kam aus Salamis usw.)[76]. Ein entsprechendes Bild bietet sich bei den Phylen der dorischen Städte, in denen die drei beständigen, die mit den Herakliden in Verbindung gebracht wurden, in jeder Stadt mit anderen, nach lokalen Heroen genannten kombiniert waren, die sehr wahrscheinlich ältere Bevölkerungsschichten vertraten und beschützten (z.B. Hyrnathier in Argos, Scheliaden in Troizen, Aithaler und Echanorer in Kreta)[77].

Die Gesetze der Stadt, die auf jeden Fall aus den « väterlichen » Gebräuchen hervorgehen, gehen auf die Heroen zurück und erreichen zeitlose Geltung. So waren in Troizen das Heiligtum des Apollon Lykaios, in dem die Theoroi die Beschlüsse der Stadt aufstellten, das der Artemis Lykaia, in dem der Altar der Themis stand, und das Musenheiligtum, in dem die Redekunst hervorgebracht wurde, unmittelbar mit Pittheus, dem Troizenischen Urkönig, und seinem Grab verbunden[78]. Selbst die Regierungsform

72. Paus. I 1,2. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 719. Cf. J. Whitley, *AJA* 98 (1994), S. 213-230.

73. a.O. (Anm. 1), S. 713 : « Man kann nicht umhin, die unbekannten Staatsmänner zu bewundern, welche es unter Benutzung der Kulte verstanden haben, den attischen Einheitsstaat zusammenzuschmieden ».

74. Überreste des Heroon von Phrontis (ellipsoider Peribolos von aufrechten rohen Steinen) an der nordwestlichen Ecke des Heiligtums von Athena Sounias, Papachatzis, a.O. (Anm. 21), S. 80.

75. Papachatzis, a.O. (Anm. 21), S. 240, Anm. 4.

76. Namen der Phylen und zentrale Bedeutung der Eponymoi und ihrer Heiligtümer in der Selbstverwaltung der Phylen bei Busolt, a.O. (Anm. 37), S. 973-975. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 710-713. Ebd. zur Politik der Einverleibung der Eleusinier und der Salaminier (« ... eine der kleisthenischen Phylen wurde Aiantis genannt; sie hatte das alte Eurysakeion in Melite als ihr Heiligtum. »). Zu Antiochos s. Schirmer, *ML* I 1 (1884-1886), *s.v.* « Antiochos », Sp. 380, 1-6. Die Legende, dass die Namen der Eponymoi von einem delphischen Orakel aus einer Liste von hundert attischen Heroen bestimmt worden waren, J. M. Camp, *The Athenian Agora* (1986), S. 97, will die Phylenheroen enger mit den Anfängen des attischen « Stamms » verknüpfen; Apollon Patroos, der göttliche Stammvater der Athener, war mit dem delphischen Pythios gleichgesetzt, V. Lambrinoudakis, M. Wörrle, « Ein hellenistisches Reformgesetz auf Paros », *Chiron* 13 (1983), S. 304-306.

77. Busolt, a.O. (Anm. 37), S. 131-132. Vgl. V. Lambrinoudakis, « Staatskult und Geschichte der Stadt Epidauros », *Archaiognosia* 1 (1980), S. 58; derselbe, « Un réfugié argien à Épidaure au V^e siècle avant J.-C. », *CRAI* (1990), S. 181 und Anm. 30; M.-F. Billot, « Apollon Pythéen et l'Argolide archaïque. Histoire et mythes », *Archaiognosia* 6 (1989-1990), S. 76-77.

78. Paus. II 31,3-6.

der Demokratie in Athen wurde mit Theseus in Verbindung gebracht[79]. Die Gerichte, die Orte, die die normale Funktion des gesellschaftlichen Lebens bewahrten, gingen fast alle ursprünglich auf das Leben der Heroen zurück. In Athen ging das Gericht « am Palladion » (für unfreiwillige Tötungen) auf den Argiver Diomedes und den Sohn des Theseus Demophon zurück[80]. Das Gericht « am Delphinion » (für gerechtfertigte Verbrechen) auf Theseus[81], das Gericht in der Phreattys (für Verbannte) auf Teukros[82], usw. In Argos gingen ebenfalls die Haliaia und das Kriterion auf Inachos und Danaos zurück[83]. Auch soziale Institutionen, wie die Sitte der Volljährigkeit[84], waren mit den Heroen verbunden, so z.B. die Riten der Hochzeit und des Wochenbetts im Heiligtum des Hippolytos in Troizen und im Heiligtum von Brauron[85]. Schliesslich waren die grossen Wettkämpfe, die die Griechen einten und zu Waffenstillstand zwangen, alle eine Reminiszenz heroischer Leichenspiele (des Archemoros in Nemea, des Palaimon in Isthmia, des Pelops in Olympia usw.)[86], wie auch entsprechend kleinere Agone (Aiakeia, Aianteia, Spiele bei den Gräbern des Minyas, der Megara und des Amphitryon, des Protesilaos usw.)[87].

79. Paus. I 3,3, zum Gemälde mit Theseus, Demokratie und Demos in der Stoa des Zeus Eleutherios. Papachatzis, a.O. (Anm. 21), zur Stelle.

80. Paus. I 28,8-9. Diomedes steigt bei seiner Rückfahrt aus Troja aus dem Schiff in Phaleron aus und hat mit sich das Palladion. Demophon verteidigt das Land, entreisst ihm das Palladion und geht weg. In seiner Eile tötet er unfreiwillig einen Athener und muss vor Gericht gehen.

81. Paus. I 28,10. Theseus ging nach dem Mord von Pallas und seinen Söhnen vor Gericht und wurde freigesprochen.

82. Paus. I 28,11. An der Küste; der Verbannte konnte sich an Bord eines Schiffes verteidigen.

83. V. Lambrinoudakis, « Προβλήματα περὶ τὴν ἀρχαίαν τοπογραφίαν τοῦ Ἄργους », *Athena* 71 (1970), S. 72, Anm. 2; M. Piérart, G. Touchais, *Argos. Une ville grecque de 6000 ans* (1996), S. 52 (Haliaia). Paus. II 20,7 (Kriterion).

84. Apaturia, das ionische Fest der Geschlechterverbände, vom Haaropfer der Epheben gekennzeichnet, durch das sie erwachsene Mitglieder der Phratrie wurden, ist in Athen mit Melanthios, Eponymos des Demos Melainai, dessen Name auf die schwarzen Mäntel der Epheben anspielt, in Troizen mit Aithra (und Theseus), in Phanagoria mit Herakles verbunden. H. W Stoll, *ML* II 2 (1894-1897), *s.v.* « Melanthos », Sp. 2583-2584; Nilsson, a.O. (Anm. 16), S. 464; *DNP* 1 (1996), Sp. 826. Vgl. u.a. Beispielen die Veröffentlichung der jährlichen Listen der Epheben in Athen bei den Statuen der Phylenheroen, Busolt, a.O. (Anm. 37), S. 1189, den Eid der Epheben mit im Wasser getauchten Füssen im unterirdischen Raum des Palaimonions in Isthmia, Broneer, a.O. (Anm. 61), eine Art ritueller Nachahmung des Todes und der Auferstehung des Palaimon, und das Opfer der Epheben an Achilleus vor ihrem rituellen Kampf in Platanistas von Sparta, Paus. III 20, 8. Nilsson, a.O. (Anm. 16), S. 406-407. « Wegen der frühen Heirat fiel bei den Mädchen der Abschied von der Kindheit in der Regel mit ihrer Verheiratung zusammen. ... Das vorhochzeitliche Haaropfer der Mädchen ... richtete sich in allen Fällen an unverheiratet gestorbene Heroen und Heroinen », C. Reinsberg, *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland* (1989), S. 51. Vgl. Pfister, a.O. (Anm. 21), S. 493-495; Eitrem, a.O. (Anm. 20), Sp.1133, 43.

85. Paus. II 32,1. Papachatzis, a. O (Anm. 16, 1976) zur Stelle; I. Kontis, « Ἀρτεμις Βραυρωνία », *AD* 22 (1967), S. 156-206. Vgl. Die Hochzeitsriten in Antimacheia auf Kos, Nilsson, a.O. (Anm. 16), S. 451, die Gebräuche in Phaistos, ebd. S. 370; V. Lambrinoudakis, « Τὰ Ἐκδύσια τῆς Φαιστοῦ », *AE* (1972), S. 99-112.

86. Pfister, a.O. (Anm. 21), S. 495-497. Nemea : Paus. II 15,3. Miller *et al.*, a.O. (Anm. 21), S. 104-110. 25-29. 140-141. 35; D. G. Romano, « The Early Stadium at Nemea », *Hesperia* 46 (1977), S. 27-31. Isthmia : Paus. II 2,1. Papachatzis, a.O. (Anm. 16, 1976), S. 36-37. 40-42, Abb. 16-18; O. Broneer, a.O. (Anm. 61); M. Sakellariou, N. Faraklas, « Corinthia - Cleonaea », *AGC* 3 (1971), S. 79. Olympia, Pelopeion und Hippodameion : Paus. V 7-8; V 13,1-5; VI 20,7. N. Papachatzis, *Παυσανίου Ἑλλάδος περιήγησις, Μεσσηνιακὰ καὶ Ἠλιακά* (1979), S. 232-233, Abb. 207, Nr. 34 und 36; 239, Abb. 219. 263. 376-377, Anm. 3; A. Mallwitz, *Olympia und seine Bauten* (1972), S. 184-185.

87. Pfister, a.O. (Anm. 86) : Aiakeia, Minyeia. Nilsson, a.O. (Anm. 16), S. 447, Anm. 1 : Herakleia-Iolaeia; S. 462 : Protesilaeia. Allgemein : S. 457-463.

Abgesehen von der Struktur der Gesellschaft und der Stadt wurden auch ihre Ansprüche mit der heroischen Vergangenheit als grundsätzlicher Stütze gerechtfertigt und vorangetrieben. Troja ist solange uneinnehmbar wie sich dort auch das Palladion befindet, wohingegen zur Eroberung andererseits das Mitbringen des Schulterblattes des Atridenstammvaters Pelops verhelfen wird[88]. Die Knochen des Orest mussten aus seinem Grab in Tegea und die der Alkmene aus Haliartos nach Sparta überführt werden, und die Knochen des Theseus von Skyros nach Athen, damit der Charakter und die Geltung dieser Städte betont wurden[89], während die Asche Solons auf der Erde von Salamis verstreut werden musste, damit die Vereinigung mit Athen gefestigt würde, die er erreicht hatte[90]. Nilsson erstellte den Katalog der territorialen Ansprüche der Städte, die auf Taten von Heroen gegründet wurden[91]. Bezeichnend sind die Fälle des Kleisthenes in Sikyon, der den Kult des Argivers Adrastos durch den des Dionysischen Melanippos als Reaktion auf die Tatkraft des Pheidon ersetzte[92], oder des Grabes des argivischen Kriegers Lysistratos im Heiligtum des Pythäischen Apoll[93], das das Zentrum der unterworfenen Dryoper von Asine bildete. Wie sehr dieses Vorgehen auch noch in späterer Zeit funktionierte, geht aus der Nachricht hervor, dass der epirotische König Pyrrhos in seiner Absicht, gegen die Römer zu ziehen, von der Überlegung bestärkt wurde, er sei ein Nachfahre des Achilleus, die Römer dagegen Nachkommen der Trojaner[94]. Entsprechend bestand der Glaube, die Heroen stünden den Bürgern ihrer Städte bei den Kämpfen bei, wie Theseus in der Schlacht von Marathon[95], Aias bei den Kämpfen der italischen Lokrer[96], und Idomeneus und Meriones, auf die sich die Kreter vor der Schlacht beriefen[97].

Interessant ist, dass von der heroischen Vergangenheit auch die Stellung oder die konkrete Anordnung wesentlicher Plätze in der Stadt bestimmt wurden. Das Zentrum der Stadt, die Agora, lag oft mit dem Grab ihrers Führers an zentraler Stelle. Das Aiakeion, das Heroon des Aiakos, befand sich auf Aigina « an der angesehensten Stelle der Stadt »[98]. Auch in Troizen lagen die bedeutenderen Gebäude der Agora um das

88. Pfister, a.O. (Anm. 21), S. 340-342. 208-210. 439-441.

89. Orest, Alkmene : ebd. S. 75-76. 195-197. 439. Theseus : ebd. S. 198-203. Wegen Hungersnot, S. 440.

90. Ebd. S. 237. 428. Nilsson, a.O. (Anm. 16), S. 92, Anm. 3.

91. Nilsson, a.O. (Anm. 37), S. 49f. Vgl. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 711-720; I. Malkin, « Land Ownership, Territorial Possession, Hero Cults and Scholarly Theory », *in Nomodeiktes. Studies in Honor of M. Ostwald* (1993), S. 225-234. Zu einem charakteristischen Beispiel, dem « Los des Temenos », s. zuletzt P. Marchetti, « Homère, Diomède et l'Argos Polydipsion », *Quaestiones Homericae* (1998), S. 212.

92. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 720.

93. Paus. II 36,4-5. Papachatzis, a.O. (Anm. 16, 1976), S. 285-286.

94. Paus. I 12,1-2.

95. Plut. *Thes.* 35. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 716.

96. Sie liessen in der Schlachtreihe eine Stelle für den Heros offen; in der Schlacht bei Sagras im 6. Jh. soll er den krotoniatischen Feldhern Leonymos verwundet haben. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 717. V. Lambrinoudakis, *Μητροπαφής* (1971), S. 275.

97. Diod. V 79. Nilsson, a.O. (Anm. 16), S. 460 und Anm. 4. Viele ähnliche Fälle (Aiakiden und Kychreus in der Schlacht bei Salamis, Phylakos und Autonoos in Delphi, Aias in der Schlachtreihe der Epidamnier, Teilnahme der Dioskuren an Schlachten, Teilnahme von Herakles und Aristomenes an der Schlacht bei Leuktra) bei Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 717.

98. Paus. II 29,6-8 : « ἐν ἐπιφανεστάτῳ δὲ τῆς πόλεως τὸ Αἰάκειον... ». Vgl. Nilsson, a.O. (Anm. 1), S. 189. Die Idee bleibt bis in die römische Zeit und für die Altäre der Kaiser wirksam, P. Gross, « Les Autels des *Caesares* et leur signification dans l'espace urbain des villes julio-claudiennes », *in* R. Étienne, M.-Th. Le Dinahet (Hrsg.), *L'Espace sacrificiel* (1991), S. 185-186.

Grab des Pittheus[99]. Diesbezüglich interessant ist der Gedanke, dass sich die Märkte in den griechischen Städten oftmals auf dem offenen Raum von primitiven Kampfbahnen, einer Art früher Stadien, entwickelten, die in der Nähe der Gräber heroischer Vorfahren für die bereits erwähnten rituellen Leichenspiele angelegt waren. Die Gräber von Linos und Danaos, das Grab und das Feuer des Phoroneus sowie das Heroon der Sieben gegen Theben lagen in Argos in der Nähe der Startanlage des früheren Stadions[100], dessen Platz sich zur Agora entwickelte, und dasselbe kann in Korinth mit der frühen Kampfbahn unter der römischen Agora (in der Nähe eines Heroons im Süden, aber auch des Grabmals für Medeas Kinder) geschehen sein[101], oder in Olympia, wo man das Bouleuterion nicht weit vom Pelopion, dem Hippodameion und dem Westende des frühen Stadions anlegte[102]. Entsprechend verhält es sich mit der Entstehung der Gymnasien in der Nähe der Tore von Theben, die mit den Heroengräbern in Verbindung gebracht wurden[103]. Es darf letztendlich auch der gestaltende Einfluss der heroischen Vergangenheit auf die Heiligtümer nicht übersehen werden, sei es im Gesamten[104], sei es bei den isolierten Bauten, wie dem Erechtheion auf der Akropolis[105].

Die wenigen hier aus sehr vielen herausgewählten Beispiele repräsentieren m.E. ganz allgemein die Funktion der heroischen Überlieferung und zeigen ihre grosse Bedeutung für das organisierte antike Leben.

Vassilis LAMBRINOUDAKIS.

99. Paus. II 31,1-10 : Tempel der Artemis Soteira mit Eingang in die Unterwelt, Heiligtum der Musen, Tempel der Artemis Lykeia mit dem Stein des Orestes und Altären von Dionysos, Themides und Helios, uraltes Heiligtum des Apollon Thearios, Stoa mit Standbildern der athenischen Frauen und Kinder, die sich während des Perserkrieges nach Troizen flüchteten, Skana des Orestes, Pegasosquelle, Heiligtum des Zeus Soter. PAPACHATZIS, a.O. (Anm. 21), S. 241-248 mit Abb. 277.

100. A. PARIENTE, *in Polydipsion Argos. BCH Suppl.* XXII (1992), S. 197-202; PIÉRART, TOUCHAIS, a.O. (Anm. 83), S. 38, Abb. S. 39; 48-49, Abb. S. 49-50; 51. Vgl. Paus. II 19,5; II 19,8; II 20,3-6.

101. SAKELLARIOU, FARAKLAS, a.O. (Anm. 86), S. 93-94, § 331-332; 95, § 335; 97, § 351, Abb. 45. Vgl. PAPACHATZIS, a.O. (Anm. 16, 1976), S. 73, Anm. 1. Ein ähnliches Bild wie in Argos und Korinth bietet sich in der frühen Agora von Athen, mit der Orchestra, mit der Startanlage einer frühen Kampfbahn auf der Panathenäischen Strasse und mit dem ihr und dem Altar der Zwölf Götter benachbarten Heroon, das vielleicht das von Herodot, V 89, belegte Aiakeion war, CAMP, a.O. (Anm. 76), S. 45-46 und Abb. 66; *The Athenian Agora. A Guide* (1962), S. 67; PFISTER, a.O. (Anm. 21), S. 462.

102. Oben, Anm. 86. Paus. V 24,9. MALLWITZ, a.O. (Anm. 86), S. 235-240.

103. Oben, Anm. 87.

104. S. z. B. die Bedeutung der Kultstätten des Pelops und der Hippodameia für die Entwicklung des Zeusheiligtums in Olympia, die des Palaimon in Isthmia usw.

105. G. GRUBEN, *Die Tempel der Griechen*[4] (1986), S. 193-206.

HIPPOLYTE À LA PALESTRE ET PHÈDRE MÉDITATIVE ? NOTES SUR QUELQUES RELIEFS DE SARCOPHAGES

Lorsque, alors jeune étudiante de Lilly Kahil, j'avais entrepris sous sa direction l'étude iconographique des sarcophages attiques de la nécropole de Tyr[1], j'avais été conduite à isoler, parmi les reliefs illustrant la légende de Phèdre et Hippolyte, plusieurs scènes dont l'interprétation m'avait semblé problématique — soit qu'aucun document comparable ne vînt en éclairer le sens, soit que la version du mythe présentée fût peu conforme aux sources traditionnelles. La récente parution de deux ouvrages consacrés à certaines séries de sarcophages d'époque romaine me donne l'occasion de revenir sur ces problèmes d'identification[2]. Je suis heureuse de dédier ces quelques lignes à Lilly Kahil, en témoignage d'admiration, d'affection et de reconnaissance pour tout ce qu'elle m'a apporté.

Le point de départ de cette réflexion est un sarcophage du Musée de Messine orné de scènes figurées qui n'ont pas encore reçu, me semble-t-il, une interprétation satisfaisante[3]. Médiocrement conservé[4], ce sarcophage fut jadis découvert dans les fouilles de l'ancienne cathédrale Saint Nicolas. Tandis que la face antérieure porte un décor en relief très plat, constitué de trois grandes croix inscrites dans des losanges entre lesquels s'insèrent des feuilles de trèfle stylisées, les deux petits côtés de la cuve sont ornés de scènes figurées[5].

Celle du côté gauche comporte trois personnages debout, de face (**fig. 1**). À gauche est représentée une femme dont le visage, de profil, est levé vers la droite, le menton soutenu par la main gauche plaquée contre la joue ; le bras droit, fléchi, est ramené sous

1. P. Linant de Bellefonds, *Sarcophages attiques de la Nécropole de Tyr. Une étude iconographique* (1985).

2. Il s'agit, d'une part, de la réédition du catalogue des sarcophages romains de Sicile : V. Tusa, *I sarcofagi romani in Sicilia*[2] (1995) ; et, d'autre part, du volume consacré aux sarcophages attiques illustrant les légendes d'Achille et d'Hippolyte dans la série allemande du *corpus* des reliefs de sarcophages antiques (*ASR*) : S. Rogge, *Die attischen Sarkophage. Achill und Hippolytos*, *ASR* IX 1, 1 (1995).

3. Messine, Museo Regionale, inv. A 246 : Tusa, *op. cit.* (n. 2), p. 42-43, n° 42, pl. LXII-LXIV.

4. Le couvercle, une partie de la face principale et tout l'angle antérieur droit de la cuve ont disparu.

5. Le côté postérieur est resté sans décor.

la poitrine, avec la main engagée dans la pliure du bras gauche ; les jambes sont croisées, la gauche passant devant la droite et ne reposant sur le sol que par la pointe des orteils. Le personnage est vêtu d'une longue tunique sans manches et d'un manteau qui descend de l'épaule gauche et, passant obliquement sur les hanches, enveloppe le bas du corps. L'usure du relief ne permet plus de distinguer clairement les détails de la chevelure, qui semble ramassée sur la nuque en un chignon d'où s'échappe sur l'épaule une longue mèche ondulée. Au centre de la composition, un homme d'âge mûr, barbu, tourne la tête à gauche en direction du personnage féminin ; drapé dans un manteau qui lui cache l'épaule gauche et le bas du corps et laisse à découvert le bras droit et le torse puissamment musclés, il porte au creux du bras gauche une grosse massue ; le bras droit pend naturellement le long du corps. À sa gauche, un chien assis vers la gauche se retourne, levant le museau vers le troisième personnage. Ce dernier est un jeune homme presque entièrement nu — un court manteau rejeté dans le dos lui couvre seulement la poitrine et les épaules — et chaussé de bottes ; la main droite, qui soulève le rebord du manteau, est portée vers le visage incliné sur l'épaule droite ; l'autre main, baissée, tient la hampe d'une lance ou d'un javelot qui passe obliquement devant la jambe gauche. Tous les éléments qui bordent le relief à l'extrémité droite — l'épaule et le bras gauches du jeune homme, ainsi que le haut de son arme et le côté de sa jambe gauche — ont disparu, comme si l'angle de la cuve avait été arasé.

Sur le côté droit du sarcophage ne sont figurés que deux personnages (**fig. 2**) : il s'agit de deux jeunes gens entièrement nus, debout, de face, en appui sur la jambe externe, la jambe interne légèrement fléchie. Le jeune homme de gauche, dont le haut du corps a entièrement disparu, tient de la main droite baissée et écartée un court bâton dont l'extrémité touche le sol à l'angle de la cuve ; de l'autre main, il tient un objet circulaire qui lui dissimule entièrement le bras gauche. Le deuxième jeune homme, dont la tête est tournée de profil à gauche, tient de la main droite baissée un objet au contour imprécis, tandis que de l'autre main il prend appui contre un pilier cylindrique, à l'extrémité supérieure arrondie, qui lui dissimule entièrement le bras gauche.

Comme l'a noté V. Tusa, la disparité entre le principe décoratif de la face antérieure et celui des petits côtés révèle que le sarcophage, qui avait probablement été fabriqué dans un atelier romain[6] dans le courant du IIe siècle ap. J.-C.[7], fut remanié à une époque ultérieure pour servir de sépulture chrétienne. Le décor de la face principale, qui consistait certainement à l'origine en une frise figurée, fut alors arasé pour laisser place aux symboles d'inspiration chrétienne que nous voyons aujourd'hui ; c'est sans doute au cours de cette transformation que le jeune homme figuré à l'extrémité droite du petit côté gauche fut légèrement endommagé[8].

L'identification des personnages suscite, à première vue, l'hésitation, d'autant que le lien iconographique entre les deux scènes n'est pas évident. En un premier temps,

6. L'absence de moulure de socle ou de couronnement — un simple bandeau délimite, sur les petits côtés, la zone sculptée —, le fait que le côté postérieur soit resté sans décor et que les scènes figurées sur les petits côtés montrent une égale qualité d'exécution permettent en tout cas d'exclure une origine attique. Sur les principaux critères d'attribution d'un sarcophage à un atelier attique, voir Linant de Bellefonds, *op. cit.* (n. 1), p. 10-11 et Rogge, *op. cit.* (n. 2), p. 15.

7. Tusa, *op. cit.* (n. 2), propose une date vers le milieu du IIe s.

8. Ne comportant que deux personnages, placés de ce fait davantage vers le centre du champ ornemental, la scène figurée sur le côté droit n'a pas eu à souffrir de cette opération ; l'importante lacune qui l'affecte est due aux dommages subis ultérieurement par le sarcophage.

V. Tusa avait avancé le nom d'Héraclès pour le personnage à la massue figuré sur le côté gauche, en soulignant toutefois l'absence de *léontè*[9]. Reprenant, dans la nouvelle édition de son catalogue, une suggestion de B. Andreae[10], l'auteur propose cette fois d'interpréter les trois personnages de ce petit côté comme Alceste, Héraclès et Admète. Quant aux deux personnages du côté droit, il s'agirait, selon lui, de deux discoboles. La question du rapport sémantique entre les deux scènes n'est pas évoquée.

Revenons tout d'abord sur l'identification des trois personnages du côté gauche (**fig. 1**). Le jeune homme est indubitablement caractérisé comme un chasseur par son équipement et par la présence du chien[11] : or, Admète est très souvent figuré en chasseur sur les sarcophages romains[12]. Par contre, si la musculature puissante, la barbe et la massue du personnage central peuvent convenir à Héraclès, le manteau dont il est drapé n'est guère conforme à l'iconographie habituelle du héros, que l'on représente plutôt nu ou partiellement couvert de la *léontè*. Quant à la femme, elle ne ressemble guère à la figure d'Alceste, entièrement drapée et voilée, telle que la montrent les reliefs de sarcophages au moment où Héraclès la ramène des Enfers. En proposant les noms d'Alceste, d'Héraclès et d'Admète, B. Andreae songeait en effet probablement à cet épisode où Héraclès, après avoir arraché Alceste au pays des ombres, la rend, plus belle et plus jeune que jamais, à son époux. Véritable paradigme de la résurrection, cette scène fut abondamment illustrée sur les sarcophages romains. Toutefois, lorsque — rarement — elle orne le petit côté d'un sarcophage, Admète n'y est jamais présent : seuls figurent Alceste et Héraclès, ce dernier, la massue sur l'épaule, tenant la jeune femme par le poignet ou par un pan de son voile[13]. Le retour des Enfers est plus souvent représenté sur la face principale de la cuve, où il s'intègre à une frise continue narrant les différents épisodes de la légende. On distingue alors deux types principaux : portant la massue dans la saignée du bras gauche, Héraclès passe son bras droit en un geste protecteur autour des épaules d'Alceste et la conduit vers son époux qui l'attend à droite[14] ; l'autre type, plus fréquent, illustre plutôt les adieux du héros auquel Admète, reconnaissant, serre la main, Alceste, toujours voilée, étant figurée, soit à l'arrière-plan entre les deux hommes, soit à droite derrière Héraclès[15]. Ainsi, à l'exception de ceux du jeune homme en chasseur qui pourraient éventuellement convenir à Admète, les traits individuels des personnages du sarcophage de Messine ne sont guère conformes à ceux des protagonistes du mythe d'Alceste ; leur disposition, de surcroît, ne correspond pas au groupement traditionnel des personnages dans la scène du retour des Enfers. Cette interprétation me semble donc devoir être abandonnée.

Observons maintenant les deux jeunes gens du petit côté droit (**fig. 2**), que V. Tusa propose d'interpréter comme des discoboles. Il n'est guère douteux qu'il s'agisse d'athlètes : leur nudité, qui met en valeur une solide musculature, parle en faveur de cette hypothèse ;

9. V. Tusa, *I sarcofagi romani in Sicilia* (1957), p. 88.

10. *Gnomon* 40 (1968), p. 822.

11. L'animal est figuré entre les deux personnages masculins, mais la direction de son regard trahit un lien privilégié avec le jeune homme.

12. Sur ce trait — exclusivement romain — de l'iconographie d'Admète, voir P. Blome, *MDAI(R)* 85 (1978), p. 437-438, et M. Schmidt, *LIMC* I (1981), *s.v.* « Admetos I », p. 221.

13. M. Schmidt, *LIMC* I (1981), *s.v.* « Alkestis », n^os^ 28*, 29*, 30*.

14. *Ibid.*, n° 23*.

15. *Ibid.*, n^os^ 19a-d et 20.

plus précisément, l'objet de forme circulaire que porte le jeune homme de gauche le désigne de toute évidence comme un discobole[16]. Quant au court bâton qu'il tient de la main droite, on peut y reconnaître l'instrument qui servait à marquer sur le sol le point atteint par le disque[17], ou encore la règle destinée à mesurer la portée de sa trajectoire. L'activité du deuxième athlète est plus difficile à préciser[18]. Rien en tout cas n'autorise à y voir un autre discobole. La forme de l'objet tenu de la main droite pourrait faire penser à un haltère : le personnage serait ainsi désigné comme un spécialiste du saut en longueur. Le pilier contre lequel il s'appuie est probablement une de ces bornes qui servaient de repère ou de limite sur le terrain sportif; véritable emblème iconographique du stade ou de la palestre — sa seule présence suffit souvent à définir le contexte sportif d'une représentation figurée —, le pilier confirme ici la relation des deux personnages avec le monde gymnique[19]. Toutefois, on chercherait vainement un parallèle à ce groupe dans les scènes de palestre figurées sur les sarcophages romains[20] : celles-ci, relativement abondantes, ont pour protagonistes des Amours ou des garçonnets, rarement des athlètes adultes; en outre, on y voit prédominer les lutteurs et les boxeurs, le lancer du disque ne semblant pas avoir connu une grande faveur sur les reliefs de sarcophages[21].

Deux constatations s'imposent à ce stade de la recherche. La première, c'est que le répertoire figuré des sarcophages romains[22] n'offre de confrontation iconographique avec

16. Le disque peut certes paraître un peu grand par rapport au personnage. L'iconographie montre toutefois que la taille du disque varie considérablement d'un monument à l'autre et nombreux sont les exemples où le disque couvre tout l'avant-bras de l'athlète. Le fait qu'il soit tenu dans la main gauche n'est pas rédhibitoire : bien que le disque fût lancé de la main droite, on sait que sa position de départ était dans la main gauche, comme pour le discobole du Vatican 615 (W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*[4] I [1963], n° 501 [W. Fuchs]) : E. N. Gardiner, *Greek Athletics Sports and Festivals* (1910), p. 313-337. La position des jambes du personnage montre d'ailleurs qu'il est figuré au repos, et non pas dans une phase de lancer du disque.

17. Sur l'utilisation d'un bâton pour marquer les lancers, voir B. Patrucco, *Lo sport nella Grecia antica* (1972), p. 165-167, qui signale plusieurs témoignages figurés (fig. 74-78) : ainsi, sur une coupe attique à figures rouges du Louvre (inv. G 111), attribuée au Peintre de Kléomélos, un discobole tenant le disque de la main gauche se penche pour planter dans le sol, ou l'en retirer, un bâton destiné à marquer le point atteint par le projectile : *ARV*[2], p. 118,1; *CVA* Louvre 19, pl. 64,4.

18. La description qu'en donne V. Tusa (*op. cit.* [n. 3], p. 43) est partiellement erronée : « quello di destra, interamente conservato, regge con la sinistra una lancia; con la destra, naturalmente pendente, si appogiava ad un elemento non definibile, forse un pilastro ».

19. La forme et les dimensions de ces bornes sont variables : parfois elles atteignent comme ici la hanche d'un homme, parfois l'épaule ou la tête, parfois simplement le genou; tantôt il s'agit de colonnettes lisses ou cannelées, tantôt de piliers quadrangulaires, qui peuvent être enfoncés directement dans le sol ou reposer sur une base. Sur ces piliers et sur leur signification : F. Chamoux, *BCH* 81 (1957), p. 141-159; J.-M. Moret, *RA* (1979), p. 3-34; H. Jung, *JDAI* 110 (1995), p. 95-147.

20. Un catalogue des sarcophages d'époque romaine ornés de scènes de palestre a été dressé par M. Bonanno-Aravantinou, *BA* 15 (1982), p. 67-84.

21. Il ne figure que sur trois des exemplaires recensés par Bonanno-Aravantinou, *loc. cit.* (n. 20) : sarcophage de Milan, coll. Torno (n° D10, p. 71-72 et 75, fig. 10); sarcophage du Louvre, inv. Ma 329 (n° D12, p. 72); couvercle du Mus. Naz. de Rome, inv. 226 117 (n° D17, p. 72 et 77, fig. 13-14). Dans les trois cas, les athlètes sont des enfants et ils sont figurés, non pas au repos, mais en train de lancer le disque ou de se préparer au lancer.

22. Par « sarcophages romains », j'entends bien évidemment les sarcophages fabriqués dans les ateliers de la capitale, que nos collègues allemands qualifient commodément de « stadtrömisch », par opposition aux sarcophages produits dans les ateliers des provinces.

aucune des deux scènes du sarcophage de Messine : d'où la nécessité d'élargir l'enquête à d'autres catégories de monuments. D'autre part, les deux reliefs ont été jusqu'à présent considérés séparément. Or, les scènes figurées sur les petits côtés des sarcophages à reliefs narratifs ont presque toujours un lien thématique avec le sujet de la face antérieure[23] ; si cette dernière a disparu, les scènes des petits côtés n'en restent pas moins liées et doivent donc être interprétées l'une par rapport à l'autre. L'examen d'un document emprunté cette fois au répertoire des ateliers attiques permet d'appuyer cette démarche. Il s'agit d'un sarcophage du Musée d'Apollonia[24] dont la face antérieure et le côté postérieur sont ornés d'épisodes bien répertoriés de la légende d'Hippolyte[25] mais dont les petits côtés portent des scènes d'interprétation moins évidente : celle de gauche se compose de trois personnages principaux — probablement Thésée, Phèdre et Hippolyte — et de quelques figures annexes, tandis que celle de droite (**fig. 4**) juxtapose trois personnages, une femme et deux jeunes gens, qui présentent, comme on va le voir, de grandes analogies avec certains personnages du sarcophage de Messine.

Les deux jeunes gens, qui sont entièrement nus, occupent la partie gauche du relief. Debout, de face, en appui sur la jambe gauche, ils tournent la tête l'un vers l'autre. Celui de gauche tient de la main droite baissée et écartée du corps un objet de forme compacte, difficile à identifier ; le bras gauche, qui était baissé, est cassé sous l'épaule. L'autre jeune homme, qui occupe le centre du panneau, tient contre son épaule gauche un disque qui lui dissimule entièrement le bras ; la majeure partie du bras droit a disparu mais, d'après la position de l'épaule et les restes de doigts subsistant sur la moulure supérieure de la cuve, la main était levée à hauteur du front. Immédiatement à droite de ce personnage, à l'arrière-plan, est figuré un pilier hermaïque dont la tête barbue, aux cheveux courts, est tournée de profil à gauche ; un cratère à colonnettes, posé sur le sol, en dissimule la base. À droite du pilier est représentée une femme debout, de face, dont le visage est levé vers la gauche ; le bras gauche, plié à angle droit sous la poitrine, soutient le bras droit fléchi ; la main droite a disparu, mais il est vraisemblable qu'elle servait d'appui au menton ; la jambe droite est croisée devant la gauche. Le personnage est vêtu d'une longue tunique sans manches sur laquelle passe, tombant des épaules, une draperie qui enveloppe le bas du corps et dont l'arrondi souligne les formes du ventre. Les cheveux, qui forment sur le front une masse bouclée, sont rassemblés derrière la nuque en un chignon d'où s'échappent quelques longues mèches. Un quatrième personnage occupe l'extrémité droite du relief ; toutefois, étant placé exactement à l'angle de la cuve, il appartient autant à ce petit côté qu'à la scène de chasse figurée à l'arrière

23. Cette remarque, valable pour les sarcophages produits dans les ateliers romains, demande toutefois à être nuancée pour les sarcophages d'origine attique : même si cela reste exceptionnel, il arrive qu'on trouve combinés sur un même monument des épisodes appartenant à des cycles légendaires différents. Sur ces questions, voir G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage* (1982), p. 64 (pour les sarcophages romains) et p. 376-377 (pour les sarcophages attiques).

24. Ce sarcophage fut découvert dans un mausolée byzantin d'Apollonia de Libye : J. Ph. McAleer, *A Catalogue of Sculpture from Apollonia* (s. date), p. 85-99, n° 76, pl. XXXII-XXXV ; Linant de Bellefonds, *op. cit.* (n. 1), p. 147-149, 153, 156-157, pl. 56,3 ; 59,2 ; 60,1 ; 62 ; Rogge, *op. cit.* (n. 2), cat. n° 49, p. 81-82, 85-86, 88-89, 149, pl. 97 ; 103,1 ; 108,2 ; 111,1.

25. La face antérieure juxtapose en une seule frise le motif de Phèdre souffrante et celui d'Hippolyte qui repousse les propositions de la nourrice alors qu'il s'apprête à partir pour la chasse ; le côté postérieur montre une chasse au sanglier à laquelle prennent part Hippolyte et ses compagnons.

du sarcophage[26] : tandis qu'un manteau, à peine visible lorsqu'on observe le petit côté du monument, lui couvre l'épaule gauche, le reste du corps est nu : de la main gauche, seulement visible sur le côté postérieur, il tient une massue, tandis que de la main droite il porte à ses cheveux un objet à l'extrémité incurvée.

Il n'est guère besoin d'insister sur les ressemblances entre les deux jeunes gens du relief d'Apollonia et les deux athlètes qui occupent le côté droit du sarcophage de Messine (**fig. 2**) : certes, la position des jambes et le geste des bras varient légèrement d'un monument à l'autre, mais on observe la même disposition frontale et symétrique des personnages qui, dans les deux cas, tiennent, l'un, un disque, l'autre, dans la main droite baissée, un objet de forme compacte. Quant au personnage féminin, ses traits essentiels correspondent, en miroir, à ceux de la femme qui est figurée sur le côté gauche du sarcophage de Messine (**fig. 1**) : outre le vêtement et la coiffure, on soulignera plus particulièrement le croisement des jambes et la position des bras qui servent d'appui au menton. Ainsi se trouve établi, grâce à ce personnage féminin, le lien sémantique entre les deux petits côtés du sarcophage de Messine : en associant explicitement dans une même scène la femme et les deux jeunes gens, le relief d'Apollonia nous autorise à penser que, sur le sarcophage de Messine également, les trois personnages, bien qu'étant disposés sur deux côtés opposés de la cuve, appartiennent en fait à un seul et même contexte légendaire. Or, d'après le sujet des autres faces du sarcophage d'Apollonia, il ne peut s'agir que de la légende de Phèdre et Hippolyte. Reste à savoir à quel épisode du mythe il est plus précisément fait référence.

Le pilier hermaïque figuré sur le relief d'Apollonia permet de situer la scène dans une palestre ou dans un gymnase[27]. Dans ce contexte, le cratère posé en évidence à la base du pilier doit être interprété comme le vase contenant l'huile destinée à l'onction des athlètes[28] et l'instrument que le personnage figuré à l'angle de la cuve se passe dans les cheveux se rapporte sans aucun doute à la même activité : sa forme incurvée évoque en effet celle des strigiles destinés à racler, après l'épreuve, l'huile dont les athlètes s'enduisaient le corps avant le départ[29]. Le motif du discobole confirme bien évidemment

26. Ce détail, que souligne S. Rogge, *op. cit.* (n. 2), p. 88, n. 92, m'avait échappé lors d'un premier examen du sarcophage (Linant de Bellefonds, *op. cit.* [n. 1], p. 156).

27. L'herme est un des éléments qui caractérisent les scènes de palestre sur les sarcophages romains : Bonanno-Aravantinou, *loc. cit.* (n. 20), p. 75-76. Sur les liens — attestés par de nombreux témoignages littéraires et iconographiques — entre les hermes et la palestre ou le gymnase, voir aussi : J. Delorme, *Gymnasion* (1960), p. 339-341 et 364-365 ; H. Wrede, *Die antike Herme* (1986), p. 34-36, 46-47, 59-61.

28. Tout comme les hermes, les vases figurent fréquemment dans les scènes de palestre figurées sur les sarcophages : voir Bonanno-Aravantinou, *loc. cit.* (n. 20), p. 76, qui en recense plusieurs formes (amphores, cratères, etc.) et formule diverses hypothèses sur leur fonction (prix pour le vainqueur, vases pour libation, récipients contenant l'huile pour l'onction ou le sable fin dont se servaient les lutteurs). Un cratère identique à celui du sarcophage d'Apollonia est figuré sur le petit côté gauche d'un sarcophage d'enfant du Musée des Offices à Florence (inv. 373), daté du début du III^e^ s. ap. J.-C. : N. Blanc, F. Gury, *LIMC* III (1986), *s.v.* « Eros/Amor, Cupido », n° 249*. La face principale de ce sarcophage montre, à droite d'un pilier hermaïque, des Amours engagés dans diverses scènes de lutte ; sur le petit côté gauche, deux Amours s'apprêtent à en oindre un troisième : pour ce faire l'un d'eux plonge sa main dans le vase rempli d'huile. Mentionnons enfin une mosaïque d'Aigeai (Turquie), aujourd'hui disparue, figurant une scène de palestre avec, à l'arrière-plan, un pilier hermaïque et, posée sur le sol, une grande amphore dans laquelle un athlète plonge la main : L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien* II (1972), p. 67, fig. 57 ; O. Bingöl, *Malerei und Mosaik in der Türkei* (1997), p. 129, pl. 29,1.

29. Rogge, *op. cit.* (n. 2), ne propose d'interprétation ni pour l'objet, ni pour le geste du personnage.

l'ambiance athlétique de la scène. Le geste de sa main droite levée au front rappelle celui des athlètes vainqueurs se couronnant[30]. Mais il ne s'agit pas ici d'un athlète anonyme[31] : sa place au centre du relief et le contexte légendaire des autres faces du sarcophage invitent à y reçonnaître Hippolyte[32]. Certes, le motif a de quoi surprendre : l'iconographie a plutôt privilégié l'image d'un Hippolyte chasseur, fidèle serviteur d'Artémis. Certaines sources littéraires nous permettent toutefois d'entrevoir que la chasse n'est pas la seule passion du héros. En fils de famille aristocratique parfaitement éduqué, il accorde aussi, dans sa quête d'idéal, une place prépondérante aux exercices athlétiques, comme le soulignent deux vers d'Euripide : « Pour moi, triompher le premier dans les jeux de la Grèce, voilà mon souhait »[33]. Pausanias, d'autre part, rapporte qu'à Trézène, au-dessus du stade qui porte le nom d'Hippolyte (στάδιον... Ἱππόλυτος καλούμενον), se trouve un temple d'Aphrodite *Kataskopia* d'où Phèdre, blessée d'amour, observait le jeune homme tandis qu'il s'exerçait (ὁπότε γυμνάζοιτο)[34] ; c'est là, toujours selon Pausanias, que se trouvait le célèbre myrte dont Phèdre, dans son désespoir, avait lacéré les feuilles. Hippolyte était donc, de diverses sources, étroitement associé aux activités gymniques[35]. On pourra, certes, s'interroger sur le choix du disque, de préférence à d'autres disciplines, pour illustrer les qualités athlétiques d'Hippolyte[36] : outre son incontestable valeur ornementale, on soulignera que le disque a joué de tout temps un rôle privilégié dans la mythologie, où il a souvent été mis en relation avec un contexte cynégétique[37]. Reste à identifier le personnage féminin à droite du pilier hermaïque. Le passage de Pausanias mentionné plus haut éclaire singulièrement sa présence : sans aucun doute faut-il y

30. Les exemples sont nombreux sur les sarcophages : voir par exemple F. Baratte, C. Metzger, *Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne* (1985), p. 41, n° 11, et p. 179, n° 88.

31. Comme sur les sarcophages romains, les scènes de palestre dont les protagonistes sont des adultes « anonymes » sont extrêmement rares sur les sarcophages attiques (Bonanno-Aravantinou, *loc. cit.* [n. 20], p. 70 et 74 ; Koch, Sichtermann, *op. cit.* n. 18, p. 381) : elles concernent plus souvent des Érotes.

32. Cette identification, que j'avais déjà proposée il y a quelques années (Linant de Bellefonds, *op. cit.* [n. 1], p. 156-157), est acceptée par Rogge, *op. cit.* (n. 2), p. 88.

33. Euripide, *Hippolyte* 1016-1017 (traduction L. Méridier, *CUF*).

34. Pausanias II 32,3. Les découvertes archéologiques ont confirmé la description de Pausanias : les ruines de l'église byzantine d'Épiskopia, qui marqueraient l'emplacement du temple d'Aphrodite *Kataskopia*, dominent une dépression qui pourrait correspondre au site du stade. On notera que deux des inscriptions découvertes dans les ruines de l'église sont des dédicaces d'*aleiphomenoi* (*CIG*, 1183 ; Ph. E. Legrand, *BCH* 17 [1893], p. 96, n° XIII).

35. Outre les sources littéraires mentionnées ci-dessus, on signalera aussi un témoignage épigraphique : une inscription découverte à Trézène atteste que le gymnase était dédié à Hippolyte (*IG* IV 754).

36. On notera que le disque a récemment été attribué à Hippolyte sur deux fragments de sarcophages attiques : l'un (Musée d'Aquileia, inv. n° 230), montre un jeune homme nu, qui porte un objet circulaire, repoussant du bras gauche une vieille femme (Hippolyte et la nourrice ?) ; sur le second (Musée de Trieste, inv. n° 2240), un jeune homme nu (Hippolyte ?), vu de dos, porte un disque de la main droite : F. Ciliberto, *I sarcofagi Attici nell'Italia Settentrionale* (1996), p. 89, n° 48, pl. 6c et p. 114, n° 100, pl. 14e, et commentaires p. 38-39 et 71 ; *Ead.*, in G. Koch (éd.), *Akten des Symposiums « 125 Jahre Sarkophag-Corpus » Marburg, 4.-7 Oktober 1995* (1998), p. 245, pl. 101,5 et 102,3. Les dimensions réduites des fragments ne permettent malheureusement pas de confirmer les interprétations avancées par l'auteur.

37. Ainsi, d'après une version rapportée par Apollodore (*Bibliothèque* I [27] 4,5), le chasseur Orion aurait été tué par Artémis parce qu'il l'avait impudemment défiée à un concours de disque ; et, avant de raconter comment le disque d'Apollon atteignit mortellement le front d'Hyacinthos, Ovide (*Métamorphoses* X 172-185) rappelle que le dieu, amoureux du garçon, abandonnait volontiers sa lyre pour l'accompagner à la chasse.

reconnaître Phèdre en proie aux tourments de l'amour. L'attitude du personnage mérite qu'on s'y arrête un instant. Le motif de la main portée au menton, avec un bras plié devant la poitrine soutenant, au coude, l'autre bras levé, se rattache à une longue tradition iconographique : trahissant une profonde méditation, il caractérise depuis les débuts de l'époque classique toute une série de personnages, souvent féminins, liés à des événements tragiques[38]. Plus précisément, on notera que ce motif est associé ici à celui des jambes croisées et du visage levé, dont le regard est perdu dans le lointain. Or, c'est dans cette posture qu'Éros lui-même apparaît bien souvent, dans des scènes qui évoquent un amour difficile ou malheureux, et tout particulièrement en compagnie de Phèdre[39]. Transposition probable du motif de l'Éros appuyé sur sa torche renversée, celui de l'Éros appuyé contre la jambe de la femme amoureuse prend une connotation funeste[40]. En reproduisant ce schéma, Phèdre devient elle-même l'expression de l'amour impossible : enfermée dans sa méditation, elle sait que le monde d'Hippolyte lui est inaccessible. Le jeune homme, tout entier à ses exercices, ne la voit pas; et le pilier hermaïque, en isolant chacun des protagonistes dans sa sphère, exclut définitivement Phèdre de l'univers d'Hippolyte. On se gardera bien, toutefois, de chercher dans la scène du sarcophage d'Apollonia l'illustration d'un épisode précis du mythe. Comme on le constate souvent pour les sarcophages attiques appartenant à la dernière phase de la production[41] — l'exemplaire d'Apollonia est daté vers le milieu du III^e^ s. ap. J.-C. —, le contenu narratif du relief s'efface derrière sa signification symbolique[42] : rapprocher sur un même côté de sarcophage Hippolyte à la palestre et Phèdre méditative permettait, paradoxalement, de souligner la distance qui les sépare.

C'est probablement une version très simplifiée de cette scène qui orne le côté droit du sarcophage de Messine (**fig. 2**). L'absence du personnage féminin enlève une grande part de son sens symbolique à la composition qui, réduite aux deux athlètes, prend les apparences d'une banale scène de genre. Seule la confrontation avec le sujet figuré sur l'autre petit côté du sarcophage permet de supposer que le discobole est, ici aussi, Hippolyte, et non pas un athlète anonyme : la clé de l'interprétation est fournie, nous l'avons vu, par le personnage féminin du côté gauche (**fig. 1**) où l'on reconnaîtra à nouveau Phèdre, représentée, comme sur le sarcophage d'Apollonia, avec les jambes croisées et la main appuyée sur la joue, dans l'attitude caractéristique qui trahit une intense méditation. Tout en révélant l'identité du discobole, la présence de Phèdre éclaire, du même coup, l'identité des deux personnages masculins figurés à sa gauche. Le jeune homme est sans aucun doute Hippolyte, figuré, non plus en athlète comme sur le côté

38. La signification de ce geste a été soigneusement étudiée par G. NEUMANN, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965), p. 125-128. Pour une étude de son évolution et de son adaptation à diverses figures mythologiques : S. SETTIS, « Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica », *Prospettiva* 2 (1975), p. 4-16 (plus précisément, pour le motif qui nous intéresse ici, p. 13-16). Je remercie Jean et Janine Balty d'avoir attiré mon attention sur ce dernier article.

39. On le rencontre dans cette attitude sur le couvercle d'un miroir en argent de Pompéi (P. LINANT DE BELLEFONDS, *LIMC* VII [1994], *s.v.* « Phaidra », n° 9*), sur une urne cinéraire romaine (P. LINANT DE BELLEFONDS, *LIMC* V [1990], *s.v.* « Hippolytos I », n° 37*) et sur plusieurs sarcophages romains (*ibid.*, n° 55*, 58*).

40. Sur ce motif, voir : N. BLANC, F. GURY, *loc. cit.* (n. 28), p. 964.

41. Pour la chronologie des sarcophages attiques, dont la production débute vers 140 ap. J.-C. et s'arrête peu après le milieu du III^e^ s., voir KOCH, SICHTERMANN, *op. cit.* (n. 21), p. 456-460.

42. Sur cette évolution, voir LINANT DE BELLEFONDS, *op. cit.* (n. 1), p. 169-178.

droit, mais, conformément à l'iconographie habituelle du héros, équipé en chasseur et accompagné de son chien. Le geste de sa main droite qui porte devant le visage incliné un pan du manteau comme pour en essuyer une larme est un geste de deuil que l'on rencontre fréquemment sur les monuments funéraires : il caractérise par exemple, sur les sarcophages romains illustrant le transport du cadavre de Méléagre, certains compagnons de chasse du héros déplorant sa mort[43]. La signification de ce geste est ici transparente : Hippolyte entrevoit sa propre perte, entraînée par la dénonciation mensongère de Phèdre et par la condamnation paternelle qui s'ensuit. On n'hésitera pas, en effet, à reconnaître Thésée au centre du relief : la noble stature, les traits mûrs du visage, l'agencement du manteau conviennent parfaitement à ce personnage royal. Quant à la massue, loin d'être l'apanage du seul Héraclès, on la rencontre souvent aussi entre les mains de Thésée, dont elle finit par symboliser les nombreux exploits, au même titre que ceux du héros dorien[44].

Si la composition du côté gauche du sarcophage de Messine n'a pas son équivalent dans le répertoire des sarcophages romains, on peut en revanche la rapprocher de celle qui orne, avec quelques variantes, trois petits côtés de sarcophages attiques, au nombre desquels se trouve celui, déjà mentionné, d'Apollonia[45]. Ces trois reliefs mettent en scène Thésée, Phèdre et Hippolyte, ainsi qu'un nombre plus ou moins important de personnages annexes parmi lesquels on peut identifier, en raison de ses traits plus âgés et de sa coiffe caractéristique, la nourrice de Phèdre (**fig. 3**). Une fois éliminées ces figures secondaires, la ressemblance avec la scène du sarcophage de Messine devient manifeste. Certes, Thésée est figuré assis sur les trois exemplaires attiques, mais c'est bien le même noble personnage, barbu, drapé dans son manteau et armé de la massue, qui est représenté. Hippolyte, qui occupe le centre des trois reliefs, est équipé en chasseur et accompagné d'un chien. Quant à Phèdre, si elle n'est jamais représentée à la même place ni tout à fait dans la même attitude[46], elle n'est pas sans évoquer la figure méditative du sarcophage de Messine, que ce soit par le croisement des jambes, sur le sarcophage de Beyrouth, ou par le geste de la main appuyée au menton, sur l'exemplaire d'Arles. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner ailleurs[47], cette confrontation entre Phèdre, Hippolyte, et Thésée ne correspond à aucune version littéraire connue de la

43. G. Koch, *Die mythologischen Sarkophagreliefs. Meleager*, *ASR* XII, 6 (1975), pl. 75, n° 73 (Bâle, Antikenmuseum, Sammkung Züst 434); 80, n° 89 (Rome, Museo Nazionale); 81, n° 95 (Vatican, Museo Chiaramonti inv. 1225).

44. Il semble que les premiers documents figurés associant la massue à Thésée soient des vases attiques du début du v^e^ s. av. J.-C. illustrant le combat du héros contre le taureau de Marathon (J. Neils, *LIMC* VII [1994], *s.v.* « Theseus », n^os^ 185*. 188*. 189*. 201*). La massue est par la suite couramment figurée, dans cet épisode comme dans d'autres, même lorsque Thésée n'est pas en train de combattre (*ibid.*, n° 288* : Thésée et Perithoos aux Enfers).

45. Il s'agit du côté droit du sarcophage de Beyrouth, Musée National, inv. 4229/4230 (Rogge, *op. cit.* [n. 2], p. 152, n° 57, pl. 102), du côté gauche du sarcophage d'Arles, Musée de l'Arles antique, inv. P541 (Linant de Bellefonds, *op. cit.* [n. 1], p. 154-156, pl. 61; Rogge, *op. cit.*, p. 150, n° 50, pl. 103,2) et du côté gauche du sarcophage d'Apollonia (Linant de Bellefonds, *op. cit.*, p. 156, pl. 62,1; Rogge, *op. cit.*, p. 149, n° 49, pl. 103,1).

46. Sur l'exemplaire de Beyrouth et sur celui d'Apollonia, elle est figurée à côté de Thésée, sur celui d'Arles elle est séparée de lui par plusieurs personages.

47. Linant de Bellefonds, *op. cit.* (n. 1), p. 155-156, et *LIMC* V (1990), *s.v.* « Hippolytos », p. 462.

légende[48]. Pas plus que pour la scène du discobole, il ne faut voir ici l'illustration d'un épisode précis ; il s'agit plutôt d'une sorte de résumé, de synthèse dramatique, visant à mettre en scène les principaux protagonistes. Ceci explique que le nombre, l'attitude et la place respective des personnages varient d'un monument à l'autre, la valeur symbolique de la composition l'emportant sur le contenu narratif. À cet égard, on peut dire que l'absence des figures annexes sur le relief de Messine porte à son paroxysme la tension dramatique.

Tout comme la scène du discobole sur le sarcophage d'Apollonia, celle qui regroupe Phèdre, Thésée et Hippolyte sur les exemplaires de Beyrouth, d'Arles et d'Apollonia était considérée jusqu'à présent comme appartenant au seul répertoire des sarcophages attiques[49]. L'interprétation que je propose ici pour les reliefs du sarcophage de Messine permettrait donc d'affirmer que les deux compositions avaient en fait connu une diffusion plus importante qu'on le pensait. On ne s'en étonnera guère : d'autres exemples montrent que, probablement véhiculés par l'intermédiaire d'objets peu coûteux et reproductibles en grand nombre comme les reliefs en terre cuite ou les moulages de plâtre[50], les schémas iconographiques circulaient, non seulement au sein d'un même atelier, mais d'une extrémité à l'autre de l'empire romain.

Pascale Linant de Bellefonds.

48. Il peut être instructif de noter que cette scène a trouvé aussi un écho à l'époque moderne : sans doute influencé par le succès de la *Phèdre* de Racine au Théâtre-Français, le peintre Pierre Guérin exposa au salon de 1802 un tableau intitulé « Phèdre et Hippolyte » (Musée du Louvre), qui réunit, comme sur les reliefs de sarcophages, Hippolyte, en chasseur et accompagné de son chien, Thésée, barbu et drapé dans son manteau, Phèdre, le visage égaré, et la nourrice. Le tableau, qui enthousiasma le public, suscita aussi la polémique, certains critiques soulignant que Guérin avait réuni quatre personnages qui ne figurent ensemble dans aucune scène de la tragédie de Racine. Sur le tableau et sur ses esquisses : J. Bottineau, « Une esquisse de Phèdre et Hippolyte de Pierre Guérin », *RLouvre* 4 (1984), p. 273-277.

49. Je l'avais moi-même cru et c'est ce qu'affirme, tout récemment encore, S. Rogge (*op. cit.* [n. 2], p. 117 : « Im übrigen scheint diese Szene auf die attischen Sarkophage beschränkt gewesen zu sein ; denn weder früher noch später läßt sich eine vergleichbare Darstellung auf einem anderen Denkmal belegen. »).

50. Sur cette question de la transmission des schémas iconographiques : H. Froning, *JDAI* 95 (1980), p. 339-341 et Rogge, *op. cit.* (n. 1), p. 94-95.

Fig. 1. — Sarcophage de Messine, Museo Regionale, inv. n° A 246, petit côté gauche (photo DAI Rome, nég. n° 71.934).

Fig. 2. — Sarcophage de Messine, Museo Regionale, inv. n° A 246, petit côté droit (photo DAI Rome, nég. n° 71.933).

Fig. 3. — Sarcophage de Beyrouth, Mus. Nat., inv. 4229/4230, petit côté droit (photo G. Koch).

Fig. 4. — Sarcophage d'Apollonia, petit côté droit (Photo Chr. Augé).

ATHÉNA ET KÉKROPS : UNE SCÈNE DE CULTE SUR L'ACROPOLE *

Sur un cratère en calice attique à figures rouges du Peintre de Kékrops[1], daté de 410-400 av. J.-C., sont représentés Kékrops et Athéna entourés de divinités et de mortels, autour du coffret où a été placé Érichthonios. Cette image, si différente des représentations de la « naissance », a suscité de nombreuses études. Aucun des éléments composant la scène n'est en lui-même surprenant mais ces images familières, une fois réunies, soulèvent de nombreuses questions.

* Abréviations :

ALROTH : B. ALROTH, « Changing Modes in the Representation of Cult Images », *in* R. HÄGG (éd.), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, *Kernos*, *Suppl.* 1 (1992), p. 9-46.

BEAZLEY : J. D. BEAZLEY, *AJA* 61 (1957), p. 111.

JEPPESEN : K. JEPPESEN, « The Theorie of the Alternative Erechtheion », *Acta Jutlandica* 63/1 Hum. Series 60 (1987).

KRON, *Phylenheroen* : U. KRON, *Die zehn Attischen Phylenheroen*, *MDAI(A) Beiheft* 5 (1976).

SIMON, HIMER, *Vasen* : E. SIMON, M. et A. HIRMER, *Die Griechischen Vasen* (1976).

SIMON, *Festivals* : E. SIMON, *Festivals of Attica* (1983).

LAMBERT : S. D. LAMBERT, *The Phratries of Attica* (1993).

VIDAL-NAQUET : P. VIDAL-NAQUET, *Le chasseur noir* (1983).

1. Adolphseck, Schloss Fasanerie 77. *ARV*[2], p. 1346,1 ; *Para.*, p. 482 ; *Add.*[2], p. 368 ; *CVA* Fasanerie 1 (1956), p. 32-35, pl. 46-48 ; BEAZLEY, p. 111 ; F. BROMMER, *in* : *Charites. Festschrift Langlotz* (1957), p. 153, pl. 22,1 ; K. SCHAUENBURG, *Gymnasium* 65 (1958), p. 466 ; SIMON, HIRMER, *Vasen*, p. 152-153, fig. 226-227 ; KRON, *Phylenheroen*, p. 61-63 et p. 101, E 11, pl. 5,1 ; F. BROMMER, *Hephaistos* (1978), p. 21-22. 208, pl. 17,2 ; K. SCHEFOFD, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1981), p. 55-56, fig. 68 ; SIMON, *Festivals*, p. 52-53, pl. 14,2 ; J. NEILS, *BClevMus* 70 (1983), p. 279, fig. 11-12 ; J. L. DURAND, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne* (1986), p. 26-27, fig. 1 ; JEPPESEN, p. 45-54, fig. 15a-16b ; *Pandora*, Cat. Expos. Baltimore, Walters Art Gallery 1995 (1995), n° 73. Mentions dans le *LIMC* : I (1981), *s.v.* « Aglauros, Herse, Pandrosos », n° 8* (U. KRON) ; II (1984), *s.v.* « Athena », n° 454 (P. DEMARGNE) ; III (1986), *s.v.* « Attike », n° 6* (G. BERGER), et *s.v.* « Eros », n° 907 (A. HERMARY) ; IV (1988), *s.v.* « Hephaistos », n° 220* (A. HERMARY), *s.v.* « Erechtheus », n° 10* (U. KRON) ; VI (1992), *s.v.* « Kekrops », n° 9* (I. KASPER-BUTZ, I. KRAUSKOPF) ; VIII (1997), *s.v.* « Poseidon », n° 260, *s.v.* « Zeuxippe », n° 2, *s.v.* « Trapezo/Trapezophoros et Kosmo », n° 1 (E. SIMON).

1. Interprétation de la scène : état de la question

1.1. La scène centrale

Au centre de l'image, Kékrops, mi-homme mi-serpent, porte dans la main droite une phiale et de l'autre un agneau et des rameaux. Face à lui, Athéna est vêtue d'un chiton recouvert d'un himation et de l'égide ; elle tient de la main gauche la lance et dans la droite une phiale. Entre eux, posé sur le sol devant l'olivier, se trouve un coffret recouvert d'une étoffe et entouré de rameaux ; au-dessus, Éros vole vers la déesse, une œnochoé et un rameau dans les mains (**fig. 1**). À gauche se tiennent les filles de Kékrops. La scène a d'abord été interprétée par F. Brommer et U. Kron[2] comme l'instant suivant la naissance d'Érichthonios : Kékrops salue la naissance avec Athéna par un sacrifice ; la présence de ses filles annonce la tragédie à venir. Nous assistons, suivant E. Simon, à une scène de culte, plus précisément l'institution de celui d'Érichthonios sur l'Acropole[3], ou à la célébration de la naissance du nouveau-né[4]. Pour J.-L. Durand[5], Kékrops effectue un sacrifice double, à l'image de sa nature (homme et serpent, homme et dieu) : il salue le nouveau-né à la manière des hommes avec le mouton, et à la manière des dieux avec la phiale, seul rite en accord avec sa divinité[6].

1.2. Les spectateurs divins

Ce groupe est entouré de divinités. À droite, Héphaistos, allongé sur un matelas, tend une phiale vers un Éros qui tient une œnochoé et une couronne (**fig. 2**). Hermès est debout près de lui. Au registre inférieur, Zeus trône en compagnie de Poséidon allongé sur une kliné devant une table ; un Éros porte un plateau au dieu ; entre eux un thymiathérion et une grande amphore avec deux jeunes filles en chiton, dont l'une porte l'ἐπενδύτης. Plutôt qu'aux Arréphores, dont la présence ferait double emploi avec les filles de Kékrops[7], elles sont identifiables à deux prêtresses aux noms évocateurs et conventionnels, Trapezo et Cosmo[8]. Cette assemblée divine évoque les cultes les plus anciens de l'Érechthéion[9], ce qui justifie la présence de Zeus, Poséidon et Hermès, étrangers au mythe.

2. Kron, *op. cit.* (n. 1), p. 61-63.

3. Simon, Hirmer, *Vasen*, p. 152.

4. E. Simon, *Die Götter der Griechen* (1985), p. 194-195.

5. Durand, *op. cit.* (n. 1), p. 25-27.

6. B. Eckstein-Wolf, « Zur Darstellung spendender Götter », *MDAI* 5 (1952), p. 39-55 ; E. Simon, *Opfernde Götter* (1953), p. 91. Comparer avec Zeus saluant la naissance d'Hélène sur un cratère en cloche attique à figures rouges (Bonn, Akad. Kunstmuseum 78, Polion [vers 425 av. J.-C] : *CVA Bonn*, pls. 19,1 et 20,2.4 ; *ARV*[2], p. 1171,4 ; A. Hermary, *LIMC* III [1986], *s.v.* « Dioskouroi », n° 185*).

7. Pour les relations entre les Arréphores et les filles de Kékrops, W. Burkert, « Kekropidensage und Arrhephoria », *Hermes* 94 (1966), p. 1-25 (= W. Burkert, *Sauvages origines* [1998], p. 71-111) ; Simon, *op. cit.* (n. 4), p. 194-195.

8. D'abord identifiées par E. Simon aux Arréphores (Simon, Hirmer, *Vasen*, p. 153) puis à Trapezo et Cosmo (Simon, *Festivals*, p. 52 et *LIMC* VIII, *s.v.* « Trapezo/Trapezophoros et Kosmo »).

9. Kron, *Phylenheroen*, p. 62 ; Simon, *Festivals*, p. 52. Pausanias (I 26,5-6 ; 27,1) souligne l'ancienneté des rites et des images.

2. L'image d'un rite

Contrairement aux images traditionnelles, le centre d'intérêt n'est pas le nouveau-né, présent mais invisible, mais le rite accompli par Kékrops. Avec cette image fort différente de la traditionnelle naissance d'Érichthonios[10], il ne s'agit plus d'une « nativité » ; tous les commentaires à propos de cette scène s'accordent sur sa signification cultuelle.

2.1. Le sacrifice

Kékrops porte un mouton pour le sacrifice[11] qui n'est pas simplement destiné à saluer le nouveau-né (cf. § 1.1) ; il peut être mis en relation avec une cérémonie plus en phase avec sa personnalité. Kékrops est fréquemment qualifié de διφυής ; ce qualificatif se rapporte le plus souvent à son apparence mi-humaine, mi-animale traduisant son autochtonie, mais il lui est aussi attribué, suivant certains auteurs (schol. Aristophane, *Plutus* 773), en raison de son action civilisatrice : il a fait passer les hommes de la bestialité à l'humanité. Il est, dans les textes, associé à des inventions civilisatrices[12] ; et surtout, premier roi de l'Attique[13], il passe pour avoir rassemblé les hommes dans des cités (Philochoros, *FGrH* 328, frg. 94 dans Strabon, IX 1,20) et choisi la divinité protectrice d'Athènes[14]. Cette construction des structures de la cité passe par l'institution du mariage et de la monogamie (Cléarque dans Athénée, XIII 555 d) ; un scholiaste à Aristophane *Plutus* 773 insiste sur le fait que celle-ci avait pour but de déterminer la filiation à la fois maternelle et paternelle des enfants[15].

En s'appuyant sur la tradition qui fait de lui le créateur de la cité et de lois sur la filiation ainsi que sur la présence de l'agneau, victime de choix pour le sacrifice du Méiôn[16], on peut préciser le rite montré ici en développant le lien évoqué par J.-L. Durand entre l'agneau porté par Kékrops et ce sacrifice.

10. Par exemple un cratère attique du P. de Nikias (vers 410 av. J.-C.), Richmond, Virginia Mus. of Fine Arts, A. et M. Glasgow Fund inv. n° 81.70 : J. Oakley, *AntK* 30 (1987), p. 123-130 ; *Pandora*, *op. cit.* (n. 1), n° 71 ; *LIMC* IV, *s.v.* « Hephaistos », n° 221 (A. Hermary), et *s.v.* « Erechtheus », n° 11 (U. Kron).

11. Pour cette position, voir, avec réserve, le rapprochement effectué par J.-L. Durand (*op. cit.* [n. 1], p. 28) entre le mouton porté comme le kanoûn et le rappel des sacrifices végétariens des premiers âges et en particulier ceux de Kékrops. Quelques autres images de sacrifice montrent un animal porté, par exemple une chèvre sur un cratère apulien (Naples, Mus. Naz. 82922 : A. D. Trendall, A. Cambitoglou, The *Red-figured Vases of Apulia* I (1978), p. 35,8 [P. de la naissance de Dionysos, vers 400 av. J.-C], C. Gasparri, *LIMC* III (1986), *s.v.* « Dionysos », n° 863* ; Alroth, p. 39, n. 43, fig. 22) ou des béliers sacrifiés par Oinomaos sur deux cratères apuliens (Saint-Pétersbourg, Ermitage B 4323 : Trendall, Cambitoglou, *op. cit.*, II [1982], p. 487,18, pl. 173, 2 [P. de Darius, vers 340 av. J-C] ; I. Triantis, *LIMC* VII [1994], *s.v.* « Oinomaos », n° 9* ; et Londres, Sir John Soanes's Mus. 101 L. : Trendall, Cambitoglou, *op. cit.*, II, p. 931,119 [continuateur du P. de Baltimore, vers 310 av. J.-C] ; Triantis, *loc. cit.*, n° 13*).

12. L'alphabet (Tacite, *Annales* XI 14), les funérailles (Cicéron, *Traité des lois* II 63), l'institution du culte de Kronos et Rhéa (Philochoros, *FGrH* 328 F 97). Pour le détail des inventions, voir E. Kearns, *The Heroes of Attica*, *BICS Suppl.* 57 (1989), p. 175.

13. Marbre de Paros, *FGrH* 239 A 1 ; Apollodore, *Bibliothèque* III 14,1.

14. Apollodore, *ibid.*

15. Vidal-Naquet, p. 285-286.

16. F. Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques* (1969), p. 45, n° 19 ; Schol. Aristophane, *Grenouilles* 798.

Celui-ci avait lieu pendant les Apatouries[17] et marquait le premier lien entre le tout jeune enfant et la cité lors de sa présentation à la phratrie, il permettait d'établir sa légitimité comme sa future citoyenneté[18]; l'importance de cette fête pour la cité est soulignée par le fait que, bien que privée, elle était cependant incluse dans le calendrier des fêtes publiques[19], imputée aux dépenses publiques[20], et bénéficiait du concours de magistrats (cf. § 2.3). Le geste de Kékrops est anachronique puisque, d'après la légende, l'institution des Apatouries est postérieure à son époque[21], mais le rôle qu'il joue est cependant dans la logique du personnage. Comme Athéna, sur les images de la « naissance-anodos » d'Érichthonios, soulève de terre le nouveau-né dans un geste semblable à celui des Amphidromies[22], se conformant aux usages humains, Kékrops, le roi autochtone, accueille l'enfant dans sa cité et, comme un Athénien de la fin du V^e^ s., pour faire de lui un Athénien, il l'adopte en l'introduisant dans sa « phratrie »[23] à l'occasion de cette fête en offrant ce sacrifice. La filiation et donc la citoyenneté — fondée, suivant la loi athénienne, sur la parenté et non le lieu de naissance[24] — de cet enfant divin ainsi établies, permettent à Érichthonios de devenir roi de la cité.

2.2. Le festin des dieux

Cette scène se déroule en présence de spectateurs à première vue étrangers à l'action, que ce soit le groupe formé par Héphaistos, malgré son rôle primordial dans la légende, et Hermès, ou celui de Zeus et Poséidon. La coïncidence entre les cultes de l'Érechthéion et les dieux représentés a été mise en évidence depuis longtemps (cf. § 1.2) mais il n'est pas satisfaisant d'y voir une simple *sacra conversazione* et il faut se demander quel événement peut rassembler les « habitants » de l'Acropole[25]; quels éléments permettent de rétablir l'unité entre le sacrifice et leur présence ?

Les deux groupes distincts ont entre eux quelques points communs : Héphaistos tient une phiale et est servi par un Éros[26]; Zeus et Poséidon sont de part et d'autre d'un grand cratère, devant le second se trouve une table, ils semblent associés dans une scène de banquet; il pourrait s'agir d'une théoxénie[27], mais les témoignages antiques ignorent un tel rite en faveur de ces divinités[28].

17. Sur les Apatouries et leur déroulement, L. Deubner, *Attische Feste* (1932), p. 232-234; H. W. Parke, *Festivals of the Athenians* (1977), p. 88-92; Lambert, p. 144-152 (pour le mythe) et p. 152-161 (pour la fête).

18. Lambert, p. 162-163.

19. J. Mikalson, *The Sacred and Civil Calendar of the Athenian Year* (1975), p. 79.

20. Schol. Aristophane, *Acharniens* 146 (δημοτελοῦς), Lambert, p. 153; C. W. Hedrick Jr, « General Remarks about the Phratry and its Shrine », *Hesperia* 60 (1991), p. 252.

21. Lambert, p. 144-152; Vidal Naquet, p. 156, n. 19 pour les références antiques. Pour un autre exemple d'anachronisme comparable au geste de Kékrops, voir Eschyle (*Euménides* 655-666) qui transpose l'organisation en phratrie à Argos dans les temps légendaires.

22. N. Loraux, *Les enfants d'Athéna* (1981), p. 64.

23. Pour l'adoption et la présentation à la phratrie, Isée, II 14; Lambert, p. 38-39, 66-69.

24. Lambert, p. 27-30.

25. Jeppesen, p. 49.

26. Il est en effet difficile de relier la scène au culte du dieu et à la fête des Héphaisteia dont la date précise est inconnue : Parke, *op. cit.* (n. 17), p. 171-172; Simon, *Festivals*, p. 53.

27. Kron, p. 62.

28. Pour les théoxénies, cf. Goudineau, *MEFR* 79 (1967), p. 77-78. De même, on ne peut établir un rapport entre cette image et les Deipnophories qui se déroulaient sur l'Acropole en l'honneur de Kékrops et de ses filles : Philochoros, *FGH* III 328 F 183; Deubner, *op. cit.* (n. 17), p. 14, n. 8; Simon, *Festivals*, p. 53.

La position d'Héphaistos est plus adaptée à un festin qu'à une image cultuelle. Quant à Poséidon, on retrouve une image identique sur un cratère de Bologne contemporain[29]. La similitude formelle implique une communauté de sens; ici, le dieu est figuré, au moment de l'arrivée de Thésée, en maître de maison dans son palais où un Éros échanson mélange le vin dans le cratère; pas plus que sur notre vase il ne s'agit de la représentation d'un culte; ce sont les préparatifs d'un symposium. Ce lien entre les groupes constitué par les échansons, les phiales, la table et le cratère nous ramène vers la célébration des Apatouries.

2.3. Le festin des hommes

La célébration des Apatouries durait trois jours; pendant ce temps, outre l'inscription des enfants et des adolescents dans la phratrie, se déroulaient des jeux[30] et aussi des repas. Le premier, particulièrement copieux (Proclus, *Sur le Timée* I 88,11), donnait son nom à la première réunion des phratries (*Dorpia*). Un faisceau de témoignages souligne l'importance donnée à ces réunions :

– la participation de magistrats mineurs, les *oinoptai* (Athénée, X 425a-b) et les *prothenthai* (Athénée, IV 171d) dont les noms font référence aux repas qu'ils supervisaient[31].

– l'étymologie fait du nom du sacrifice une allusion aux cris des futurs dîneurs estimant le poids du mouton au moment d'être pesé (Schol. Aristophane, *Grenouilles* 798, citant *Les Dramata*)[32].

– la définition de φρατριάξειν par « festoyer après un sacrifice » (Stéphane de Byzance, *s.v.* φρατρία).

– la mention de ces fêtes parmi celles qui occasionnent des dépenses élevées et nécessitent un grand concours de cuisiniers (Tertullien, *Apolégétiques* 39,15).

– l'impatience d'un personnage d'Aristophane (*Acharniens* 146) d'y participer à cause des saucisses servies au repas.

– le poète tragique Mélanthios ridiculisé pour sa gloutonnerie par Leukon dans *Les phratères* (Athénée, VIII 343c; cf. aussi Aristophane, *Paix* 804).

– les excès de banqueteurs pris de boisson qui s'endorment et manquent le deuxième jour de la célébration (Simplicius, *Commentaire sur Aristote, Physique* 4, 11)[33].

Les dieux participent aux festivités suivant le sacrifice; Héphaistos n'est là qu'en tant qu'habitant de l'Acropole, rien ne rappelle que se déroulait en son honneur une lampadophorie[34], de même que n'est pas indiqué le rôle de Zeus et d'Athéna comme divinités de la phratrie.

29. Cratère en calice attique à figures rouges, Bologne, Mus. Civ. 303, Peintre de Kadmos (vers 420 av. J.-C.). *ARV*^{2}, p. 1184,6; *Add.*^{2}, p. 341; E. Simon, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Poseidon », n° 207*; J. Neils, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Theseus », n° 224. Pour un exemple plus ancien de symposium des dieux, cf. S. Kaempf-Dimitriadou, *LIMC* I (1981), *s.v.* « Amphitrite », n° 52.

30. Lambert, p. 159-161; Aristophane, *Paix* 887-899 et schol.; Platon, *Timée* 21 a-b.

31. Lambert, p. 155, n. 70.

32. Lambert, p. 168, n. 144-145.

33. Lambert, p. 158-60.

34. Istros, *FGrH* 334 fr. 2; Vidal-Naquet, p. 305.

3. La présence d'Athéna

3.1. Athéna debout

Bien qu'Athéna semble participer à la cérémonie en faisant une libation (**fig. 3**), plusieurs éléments l'isolent des autres participants : elle ne porte pas comme eux une couronne de feuillage mais d'orfèvrerie ; sa position debout, son attitude statique et son déhanchement qui la relient plus au sacrifice qu'au banquet portent à y voir une statue. La phiale qu'elle tient est le vase propre aux dieux lors des symposia et aussi dans les cultes : elle apparaît régulièrement dans les mains des images de statues[35]. Et même si la déesse est bien loin de ce qu'on peut imaginer de « l'objet du culte commun le plus sacré » (Pausanias, I 26,6), ses attributs, phiale et égide, sont ceux qui caractérisent la Polias[36], mais l'évocation d'une statue ancienne sous la forme d'une figure vivante n'est ni exceptionnelle[37] ni récente[38]. C'est à elle que s'adresse le geste de culte de l'Éros qui vole vers elle, des rameaux et une œnochoé dans les mains. Sa présence nous ramène de nouveau à Kékrops qui a fondé le culte autour de cette image (Pausanias, *loc. cit.*) et mis la cité sous la protection de la déesse.

3.2. La déesse assise

Près d'elle se touve une femme assise de trois quarts sur un support haut reposant sur une base[39], vêtue d'un chiton et d'un himation, tenant un casque à la main et

35. Par exemple sur des cratères attiques de Bonn, Akad. Kunstmuseum 78 (Polion, vers 425 av. J.-C, *CVA* Bonn 1, pl. 19,1 ; 20,2 et 4 ; *ARV*^{2}, p. 1171,4 ; Hermary, *loc. cit.* [n. 6], n° 185* ; Alroth, p. 21, n. 19, fig. 8) et de Naples, Mus. Naz. H. 2200 (Peintre d'Oinomaos, *ARV*^{2}, p. 1440,1 ; L. Kahil, *LIMC* II [1984], *s.v.* « Artemis », n° 1441 ; Alroth, p. 26, n. 24, fig. 10) et une hydrie de Londres, British Museum E 224 (fin du v^e s. av. J.-C, *CVA* British Museum 6, pl. 91-92 ; *ARV*^{2}, p. 1313,5 ; A. Delivorrias, *LIMC* II [1984], *s.v.* « Aphrodite », n° 41* ; Alroth, p. 26, n. 28, fig. 12).

36. Pour ces objets et le détail des inventaires de l'Acropole les mentionnant, voir J. M. Mansfield, *The Robe of Athena and the Panathenaic Peplos* (1985), p. 138-139 ; B. S. Ridgway, « Images of Athena on the Akropolis. The wooden Athena Polias », *Goddess and Polis*, Expos. Hanover (New Hampshire), Dartmouth College (1992), p. 121-122 ; pour les discussions sur son aspect et son attitude, voir H. A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens* (1989), p. 25 ; J. H. Kroll, « The Image of Athena Polias », *in Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography Presented to Homer A. Thompson. Hesperia Suppl.* 20 (1982), p. 73-74 ; H. Jung, *Thronende und sitzende Götter* (1982), p. 53-64 ; Ridgway, *loc. cit.*

37. Sur un cratère attique à figures rouges de Kléophon (440-430 av. J.-C.), Ferrare, Mus. Naz. 44894 (T 57C VP), *ARV*^{2}, p. 1143,1 ; V. Lambrinudakis, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Apollon », n° 303* ; Alroth, p. 40, n. 40, fig. 19) ; si l'aspect ancien des statues est parfois montré (Londres, British Museum E 336, amphore attique à figures rouges, Dwarf Painter, *ARV*^{2}, p. 1010,4 ; Lambrinudakis, *loc. cit.*, n° 5* ; L. Kahil, *LIMC* IV [1988], *s.v.* « Helene », n° 358* ; Alroth, p. 17, n. 12, fig. 4), même le Palladion perd en partie son aspect archaïque sur un vase à figures noires du début du v^e s. (O. Paoletti, *LIMC* VII [1994], *s.v.* « Kassandra I », n° 104*). Pour une étude récente, voir M. de Cesare, *Le statue in imagine* (1997), p. 79-91.

38. Pour les représentations à figures noires, voir Shapiro, *op. cit.* (n. 36), p. 27-29.

39. Pour une discussion sur la nature de ce pilier, voir Jeppesen (p. 49-50) qui évoque entre autres possibilités l'hypothèse d'une borne de sanctuaire. L'objet est, suivant les interprétations du personnage, borne (*LIMC*, *s.v.* « Attike ») ou pilier (*LIMC*, *s.v.* « Zeuxippe »).

s'appuyant sur un bouclier; son identité reste très discutée[40]. Les motifs au trait épais sur sa poitrine, interprétés comme la bande croisée des auriges[41] bien qu'ils n'enserrent pas complètement son torse, la font souvent nommer Niké ou Athéna Niké — la panoplie d'Athéna étant partagée entre les deux figures — bien que son culte ne soit pas localisé dans cette zone[42]. Elle a, comme la déesse, les cheveux dans le dos mais couronnés d'olivier comme les dieux présents; seule Athéna a sa place dans ce paysage à l'unité géographique et cultuelle si forte.

3.3. La double image d'Athéna

La présence d'une divinité lors d'un épisode mythique ou d'un culte mettant en scène sa statue n'est pas rare; les deux images sont de types différents[43]. Athéna près de sa statue porte un armement très réduit ou même en est dépourvue[44]. L'équipement d'Athéna n'est pas toujours en adéquation avec son activité — elle peut, protectrice d'un héros, être sans arme[45] ou en porter en tant qu'Ergané[46]; il sert plus souvent à identifier la déesse qu'à définir sa fonction précise.

Ici le partage ne souligne-t-il pas ses différents rôles dans ce contexte ? Sa présence effective est nécessitée par la narration, elle assiste à la cérémonie en tant que « mère » du nouveau-né alors qu'au travers de l'image de culte transparaît l'importance de la scène pour la cité. Un aspect de la Polias est en effet fortement lié à la fondation même des structures de la cité comme l'exprime une épithète qui semble n'apporter qu'une nuance à la première, l'Archégètis[47], d'ailleurs parfois clairement désignée comme un doublet ou un aspect particulier de la Polias[48].

40. Divinité féminine (Brommer, *op. cit.* [n. 1]), suivante-aurige (Shefold, *op. cit.* [n. 1]), femme (*LIMC*, *s.v.* « Erechtheus »), Attiké (*LIMC*, *s.v.* « Attike », n° 6, *s.v.* « Eros », n° 907, *s.v.* « Hephaistos », n° 220) et Zeuxippe (Simon, Hirmer, *Vasen* et *LIMC*, *s.v.* « Zeuxippe », n° 2), Niké (Beazley et Kron) et Athéna Niké (Jeppesen) et encore suivante ou Niké (*LIMC*, *s.v.* « Athena », n° 454).

41. Pour l'image de ces bandes portées notamment par Niké, voir un cratère attique à figures rouges (Vienne, Kunsthist. Mus. IV 1144, imitateur du Peintre de Kadmos, 410-400 av. J.-C., *CVA* Wien 3, pl. 118,5-6; *ARV*^{2}, p. 1188; *Add.*^{2}, p. 341; H. Froning, *LIMC* III [1986], *s.v.* « Chryse I », n° 2*) (**fig. 4**) et l'autre cratère du Peintre de Kékrops (Adolphseck, Schloss Fasanerie 78, *ARV*^{2}, p. 1346,2; *Add.*^{2}, p. 368; *CVA* Fasanerie 1, 36-38, pl. 49; Kron, p. 266 A 13, pl. 18,2) où le nœud fixant la bande est bien visible; au revers le chiton des Ménades porte ces même traits épais (*CVA*, pl. 52,1).

42. Quant à Attiké et Zeuxippe, elles aussi évoquées à son propos, elles n'ont pas de culte sur l'Acropole.

43. Apollon sur un cratère apulien (Amsterdam, Allard Pierson Museum 2579, Trendall, Cambitoglou, *op. cit.* [n. 11] I, p. 36,10, pl. 9,2a-b; Lambrinudakis, *loc. cit.* [n. 37], n° 428*; Alroth, p. 39, n. 41, fig. 20); pour Dionysos, voir le cratère de Naples cité n. 11. De Cesare, *op. cit.* (n. 37), p. 91-106.

44. Sur un relief votif de l'Acropole de la fin du v^e s. (L. Beschi, « Contributi di topografia ateniese », *ASAA* 45-46 (NS 29-30) (1967-1968), p. 533-534, fig. 16; Alroth, p. 45, n. 47). Les exemples se multiplient sur la céramique apulienne : O. Touchefeu, *LIMC* I (1981), *s.v.* « Aias II », n° 59*; P. Demargne, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Athena », n^{os} 93* et 105*.

45. Sur un cratère attique à figures rouges du Peintre de Spreckels (New York, MMA 07.286.66 : *ARV*^{2}, p. 617,2; *Add.*^{2}, p. 269; Simon, *Götter*, p. 260, fig. 249; M. A. Tiverios, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Kadmos I », n° 15).

46. Demargne, *loc. cit.* (n. 44), n^{os} 40*, 42*, 47*.

47. Aristophane, *Lysistrata* 641-642; Plutarque, *Alcibiade* II 6; L. R. Farnell, *The Cults of the Greek States* I (1896), p. 294; Kroll, *op. cit.* (n. 36), p. 69-70; C. A. Anderson, *Athena's Epithets. Their Structural Significance in the Plays of Aristophanes* (1995), p. 50.

48. T. L. Shear Jr, *Kallias of Sphettos and the Revolt of Athens in 286 BC*, *Hesperia Suppl.* 27 (1978), p. 36; Kroll, *op. cit.* (n. 36), p. 69-70.

4. Conclusion

Cette image liée à la naissance d'Érichthonios n'illustre pas un épisode du mythe, elle est la représentation d'un rite civique. Sur l'Acropole, représentation symbolique d'Athènes tout entière[49], en présence d'Athéna — protectrice de la cité — dont l'image dédoublée évoque les rôles multiples, Érichthonios devient le premier Athénien assujetti aux lois de la cité nouvellement établie, pendant cette cérémonie inconnue dans ces temps fabuleux. Au travers de cette image transparaissent les débats sur la citoyenneté, son extension ou sa restriction, au moment de la guerre du Péloponnèse[50].

Catherine Lochin.

49. Pausanias, I 26,6; Loraux, *op. cit.* (n. 22), p. 42.
50. Loraux, *op. cit.* (n. 22), p. 221.

Fig. 1. – Adolphseck, Schloss Fasanerie 77 (photo Mus. AV 345).

Fig. 2. — Adolphseck, Schloss Fasanerie 77, détail (photo Staatl. Kunstsammlungen Kassel).

Fig. 3. — Adolphseck, Schloss Fasanerie 77, détail (photo Staatl. Kunstsammlungen Kassel AV 347).

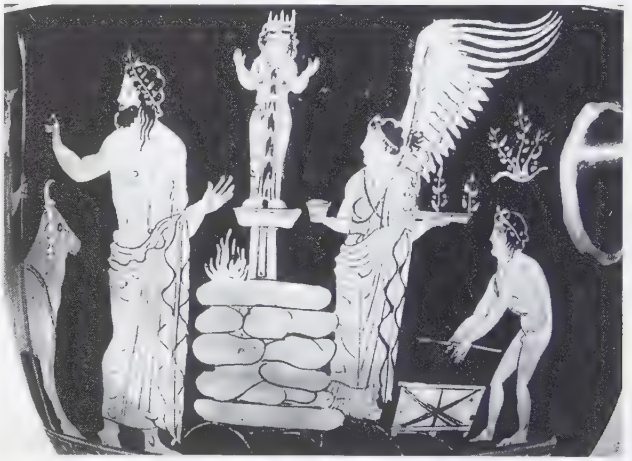


Fig. 4. — Vienne, Kunsthist. Mus. IV 1144 (photo Mus.).

TOWARDS THE INTERPRETATION OF THE IMAGES ON THE SO-CALLED COLCHIAN DIDRACHMA

Among the coin groups of ancient Colchis[1] there is a series of coins known in specialist literature under the name of "Colchian didrachma of type II".[2]

The obverse of these coins features a representation of a human head in profile within a linear border, while the reverse depicts two heads facing each other, each placed in incuse squares (**fig. 1**). The weight of the coins varies from 8.69 to 11.17 g. To date 22 specimens are known,[3] being dated to the 5th cent. B.C.[4] The precise place of discovery is known only for four coins: two are from a hoard of coins from Akhalsopeli[5] (within 2 km of the district centre of Zugdidi, approximately 40 km from the town of Poti in whose vicinity the location of the ancient city of Phasis is conjectured[6]); two

1. Ancient Colchis was situated in the eastern Black Sea Littoral, on the territory of modern Western Georgia; for details see: O. Lordkipanidze, *Das alte Georgien (Kolchis und Iberien) in Strabons Geographie* (1996), p. 67-76 (with references).

2. G. Doundoua, "Les kolkhidki", *DHA* 8 (1982), p. 53-54; cf. G. Tsetskhladze, *DHA* 19,1 (1993), p. 237-238.

3. Seven are preserved at the State Museum of Georgia in Tbilisi (for details see G. Dundua, *Numizmatika antichnoj Gruzii* [The Numismatics of Georgia of Classical Period] [1987], p. 166, n. 5 [in Russ.]); two in the Kutaisi Historico-Ethnographical Museum (Dundua, *Numizmatika...*, p. 166); one each in the Hermitage, St. Petersburg (A. N. Zograf, *Trudy otdela numizmatiki Gosudarstvennogo Ermitazha* I [1945], pl. 1, n. 3 [in Russ.]), in Moscow (G. A. Vartanov, *Numizmatika Antichnogo Prichernomorya* [1982], p. 72-74 [in Russ.]), in the Collection of R. Jameson 1932, IV, 1: n. 2543, pl. CXXXIV; D. Lang, *Studies in the Numismatic History of Georgia* (1955), p. 2, in the British Museum (M. Price, *Sylloge Nummorum Graecorum* IX, pl. XXXVIII, 1012), in the Ashmolean Museum, Oxford (Tsetskhladze, *loc. cit.*, p. 238, pl. 1,3).

4. Zograf, *op. cit.* (n. 3), p. 37; D. Kapanadze, *Kartuli numizmatika* (Georgian Numismatic) (1969), p. 28 (in Georg.); S. Makalatia, *Sakartvelos Sakhelmtsipo Muzeumis Moambe* XIV-B (1947), p. 426 (in Georg.); Lang, *op. cit.* (n. 3), p. 19 (ca. 400 B. C.); Price, *op. cit.* (n. 3) ("... later 5th - 4th cent. B.C.").

5. Makalatia, *loc. cit.* (n. 4), p. 426.

6. Cf. *infra*, n. 10.

belong to the so-called Poti hoard;[7] one coin was found at the city site of Hermonassa, in the Taman, on the northern Black Sea littoral.[8] The rest are generally believed to come from Western Georgia. Their status as a part of the numismatic production of Colchis has not been questioned.

Fig. 1. — Colchian didrachma from Akhalsopeli. State Museum of Georgia in Tbilisi.

These coins were presumably struck in Phasis,[9] a Milesian *apoikia* on the eastern shore of the Black Sea, conjecturally in the vicinity of the modern Georgian sea port of Poti.[10]

Different views have been expressed about the representations on these coins, the main attention being devoted to the human head on the obverse. It is variously considered to be the head of an "independent indigenous god"[11] or an "archaic representation of Artemis, but corresponding to the local goddess of the woods, the long-haired Dali,

7. E. Pakhomov, *Monetnye klady Azerbaidzhana i Gruzii* (Coin Hoards of Azerbaijan and Georgia) (1926), p. 37, n. 9 (in Russ.). I personally regard the report about the discovery of a hoard of coins on the territory of the city of Poti with great doubt, as, according to all evidence, in the 6th-5th cent. B. C. the territory of the present-day city was doubtless under the sea — no ancient material has so far been discovered there, in fact nothing earlier than the 17th-18th cent. More probably the hoard was found in one of the villages adjoining Poti.

8. Vartanov, *op. cit.* (n. 3), p. 74.

9. O. Lordkipanidze, *Vestnik drevney istorii* 1 (1997), p. 33.

10. Phasis as a "Greek polis" (Ps. Scyl., 81) founded by the Milesians (Arist., fr. 2 = Herak. Lemb., *Polit.* XVII; Ps. Scymn., 928-931; Pomp. Mel., *Chorogr.* I 108; St. Byz., *s.v.* Φᾶσις; Sch. ad Theocr. *Id.* XIII 2, 3) is mentioned also in Strabo, XI 2,17; XI 3,4; Plin., *NH* VI 13; Arr., *Per. p. E* 11; Claud. Ptolem. V 9,2 etc. It was conjecturally situated in the area of the present-day town of Poti or eastward of it, in the interfluve of the Rioni and Pichori. For a detailed discussion of the various views on the location of the city of Phasis see: Lordkipanidze, *op. cit.* (n. 1), p. 223-231.

11. E. Pakhomov, *Neskolko slov o proiskhozhdenii risunka "kolkhidok"* (A few Words on the Origin of the Design of the "Kolchidkas") (1911), p. 8 (in Russ.).

patroness of beasts and animals".[12] The heads facing each other on the reverse, however, remain unexplained. The latter were believed to be a full equivalent of the head on the obverse.[13] It was suggested on this basis that "the most probable assomption is that our didrachm features a trimorphic Hecate, personifying — according to the traditional interpretation — the three phases of the Moon. The division of this trimorphic image into two compositions on the obverse (one head) and the reverse (two heads) was perhaps due to the small size of the coin".[14] It is difficult to follow such an interpretation. Had this been Hecate, she would have been represented as a single person with three bodies,[15] or at least the three heads on the obverse and the reverse would have been absolutely identical. Actually, the representations of the three heads on the coins under discussion differ markedly one from another, especially in the hair style. On the obverse we find, as a rule, the head represented with a jagged crown and a wide lock of hair reaching to the shoulders, and one lock falling to the forearm. On the reverse, the head in the right profile also has a jagged crown on the forehead, but the locks, reaching the shoulders and chest, fully conceal the neck. The hair of the left-profile head reaches the shoulders, while a wavy lock is on the neck. Thus, there is no ground to take this for the image of a triple Hecate. Recently J. Hind proposed another, rather interesting, interpretation, namely that the obverse features the head of Phrixus, and the reverse the heads of his two Colchian sons.[16] Indeed, according to Pomponius Mela, there was a temple of Phrixus at Phasis,[17] which might be taken for a confirmation of the cult of the son-in-law of the Colchian king.[18] However, this witty and appealing interpretation does not seem convincing. Nor does the additional argumentation help:

"One might add that there was probably a visual pun involved, to assist the identification for the contemporary Greeks. The name Phrixus has a meaning in the Greek language — Φριξός means 'ruffled', 'startled' (of hair), and 'rippled', 'waved'. The word is found specifically used of hair with the Greek Φριξοὶ τρίχες and in the compound Φριξότριξ. It seems to be used of a type of hair where the effect was similar to that of a breeze (φρίξ) upon the sea. Perhaps then the treatment of the hair on these didrachms was intended to hint at Phrixus, who was by definition 'Phrixothrix' — 'with waved, rippled hair'. One should also recall that Herodotus described the Colchians as 'crinkly-haired', 'crisp-haired', perhaps as having 'wavy', 'luxuriant hair', rather than the 'woolly hair' often suggested in translation (Braund, *Tsqaltubo-Vani* V, in press). Here the terms

12. S. Makalatia, *Sakartvelos Sakhelmtsipo Muzeumis Moambe* VII-B (1933), p. 199-200 (in Georg.).

13. For details see G. Doundoua, *loc. cit.* (n. 2), p. 54: "... Dans deux carrés incus têtes tournées l'une vers l'autre, absolument identiques à celle de la face, mais de plus petit format".

14. D. Kapanadze, I. Shengelia, *Antichnaya istoriya i kultura Sredizemnomorya i Prichernomorya* (1968), p. 161 (in Russ.).

15. Cf. E. Mitropoulou, *Triple Hecate Mainly on Votive Reliefs, Coins, Gems and Amulets* (1978).

16. J. Hind, "Sur les traces des Argonautes", *in* O. Lordkipanidze, P. Lévêque, *Actes du I^er^ symposium de Vani 22-29 Septembre 1990* (1996), p. 207-208.

17. Pomp. Mel., *De Chorogr.* I 108: "... hic [in Phasis – O.L.] Phrixi templum at lucus".

18. Phrixus was married to the daughter of the Colchian king Aetes, who is named in the sources (Hesiod, Acusilaus, Pherecydes, Herodorus, Apollonius Rhodius) either Evenia (Εὐηνία), Iophossa (Ἰοφώσσα), Chalciope (Χαλκιόπη) — Sch. ad Apoll. Rhod. XI 1122, 1149; Hesych., *s.v.* Ἰοφώσσα; Paleph., Περὶ ἀπίστων, XXX (31); Apoll. Rhod., *Arg.* II 1147-50; Apoll. *Bibl.* I 9,1(7). It has been suggested that she is shown on a fragment of a red-figured hydria (ca. 420 B. C.), discovered in the ancient Portus Illicatus in Spain (E. Simon, in O. Lordkipanidze, P. Lévêque [éd.], *Le Pont-Euxin vu par les Grecs* [1990], p. 227-233).

οὐλότριχες and οὐλόθριξ are employed by Herodotus of the Colchians in a context which compares them with the Egyptians (II 104-105). Whatever the exact physical characteristics of Colchian hair, it is great coincidence that both words, *oulothrix* and *phrixothrix*, are found in a Colchian or Phasian context and refer to types of hair. Perhaps both *Phrixus* and *oulos* were used by Greeks in different attempts to describe or hint at the same Colchian trait — their waved and tripled, luxuriant, hair. As Phrixus in legend became a 'naturalized' Colchian, and had sons who were Colchians, we may have here the explanation as to why this coin type became the consistent obverse 'type parlant'. The two small heads in the incuse squares on the reverse may then tentatively be identified as Colchians, while the head on the numerous 'Kolkhidki' was probably the heroised Phrixus himself."[19]

The absence of any clear iconographic attributes in these representations of human heads, however, renders difficult their positive identification with specific deities or heroes. We might, however, guess that the representation of three different human heads on single coin may form some triad, joined by a single idea. We may be dealing with an Apollonian triad, frequently depicted from the 6th cent. B.C. onwards in Greek reliefs, on painted pottery, and even in sculpture in the round.[20]

If this conjecture is correct, the head on the obverse[21] may be tentatively taken for that of Leto,[22] and the heads facing each other for those of her children: Apollo[23] (in the right profile) and Artemis[24] (in the left profile).[25] It is not, however, out of the

19. J. Hind, *loc. cit.* (n. 16), p. 207-208.

20. M. Daumas, *LIMC* II (1984), *s.v.* "Apollon" (Die apollinische Trias), p. 261-262, no. 630.

21. It is difficult to determine with confidence whether the head on the obverse is that of a male or female. Most scholars take it for a female head, while others (Hind, *loc. cit.* [n. 16], p. 207-208; Tsetskhladze, *loc. cit.* [n. 2], p. 237) believe it belongs to a male. Attributes are frequently absent in the representations of the heads of gods (cf. e.g. L. Kahil, *LIMC* II [1984], *s.v.* "Artemis", p. 705, no. 1080*), and the absence of ornaments and dress cannot hinder the attribution of the heads on the coins under discussion as female ones. It should be noted also that almost all scholars note the resemblance of the head on the obverse of the type II didrachma to the head on the obverse of ordinary Colchian triobols. It seems to me, however, that one cannot speak of complete identity: there is an obvious difference in the rendering, e.g. of the hair. On some triobols, in the representation of the head we find a round — and occasionally oval — dot in fairly high relief (B. Kuftin, "Coins from Dablagomi" [in Russ.], *in Materialy k arkheologii Kolkhidy* [Materials towards the Archaeology of Colchis] II [1950], pl. 17). It may be taken for an earring. In this case the head on Colchian triobols should actually be considered to be of a female.

22. There is no direct evidence for the worship of Leto in Phasis. But her cult occupied a prominent position at Miletus, the metropolis of Phasis (J. Fontenrose, *Didyma* [1989], p. 122, 133). The worship of Leto is attested also in some Pontic colonies of Miletus — at Istria (Yu. Vinogradov, P. Karishkovskiy, *VDI* 3 [1984], p. 181 [in Russ.]), at Olbia (A. Russyaeva, *Zemledelcheskiye kulty v Olvii* [1979], p. 58 [in Russ.]; W. Burkert, *VDI* 2 [1990], p. 159 [in Russ.]).

23. Apollo was one of the most revered gods in the Milesian colonies of the Black Sea littoral. Apollo's cult in Phasis is confirmed by a silver phiale of the last quarter of the 5th cent. B.C., discovered in 1899 near Zubov khutor in Kuban. The phiale, decorated with a representation of the Python on an omphalos and relief heads of deer along the sides of the inner part of the vessel, bears an inscription in Greek: "Ἀπόλλονος Ἡγεμόνος εἰμὶ τομ Φᾶσι" i.e. "I belong to Apollo the Hegemon (who is) in Phasis". For details, with a comprehensive bibliography on the phiale see O. Lordkipanidze, *VDI* 1 (1997), p. 15-34, with references (in Russ.).

24. The presence of the temple of Artemis in Phasis is reported by Zosimus (I 32,3).

25. On the vases, Apollo (usually with a kithara) and Artemis as a rule face each other. Leto stands behind Apollo, in the right profile (like the heads on our coins). Daumas, *loc. cit.* (n. 20), p. 261-262, nos. 630m*-n*; 631d*, g*, i*, j*; 632*, 634b*, etc.

question that the head of Apollo is depicted on the obverse.[26] Representation of the Apollonian triad on other coins of the Archaic and Classical periods would appear to be lacking.[27]

It is well known that outstanding sculptures of the Archaic and Classical periods often served as prototypes for representations on coins[28] as e.g., the Late Archaic statue of Apollo by the Sicyonian sculptor Canachus, standing in the temple of Didymas on the coins of Miletus[29] and other cities. It would be imprudent to speculate on the prototype of the heads on the coins under discussion here, which have heads in profile with a snub nose and sloe-eyes, typical of the Late Archaic period. Some stylistic features, however, characteristic of the above-mentioned Didymaean statue of Apollo Philesios, known from later copies,[30] would seem to be perceptible in the miniature head in the right profile. I shall abstain from further speculations until I have carried out a more thorough analysis of the stylistic and iconographic peculiarities of the coin specimens preserved in various museums of the world.

Otar Lordkipanidze.

26. In the earliest (ca. 700-640 B.C.) Apollonian triad from Dreros, Apollo, in the centre, is represented as a large figure, with Leto and Artemis as small ones; cf. Daumas, *loc. cit.* (n. 20), p. 265, no. 658*.

27. A representation of the Apollonian triad together is known on coins from Megara of the age of Commodus and Septimius Severus. It is considered to be an imitation of the work of Praxiteles who created it in Megara for the temple of Apollo Prostaterios (Paus. I 44,2): L. Lacroix, *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques* (1949), p. 302-303, pl. XXVII,1; cf. Daumas, *loc. cit.* (n. 20), no. 638.

28. Lacroix, *op. cit.*, p. 59.

29. Lacroix, *op. cit.*, p. 221; B. Deppert-Lippitz, *Die Münzprägung Milets vom vierten bis ersten Jahrhundert v. Chr.* (1984), p. 17.

30. E. Simon, "Beobachtungen zum Apollon Philesios des Kanachos", *in* K. Schauenburg (Hrsg.), *Charites. Studien zur Altertumswissenschaft, Festschrift für E. Langlotz* (1957), p. 38-46, pl. VII-VIII.

Η ΣΠΟΝΔΗ ΣΤΟΝ ΗΡΩΙΚΟ ΚΑΙ ΣΤΟ ΘΕΪΚΟ ΚΥΚΛΟ*

Η σκηνή της σπονδής[1] είναι ένα ιδιαίτερα προσφιλές θέμα στην κατηγορία των αναθηματικών αναγλύφων, που χαρακτηρίζονται ως ηρωικά. Κυρίως θα μάς απασχολήσουν όσα φέρουν παράσταση ιππέα και μάλιστα περιορισμένος αριθμός υστεροκλασικών κυρίως μνημείων με παρούσα και γυναικεία μορφή[2], ως συνοδό, πάρεδρο, σύντροφο. Αυτή υποδέχεται τον ήρωα επιφαινόμενο, συχνά δε και ενώπιον λατρευτών, οι οποίοι απεικονίζονται στο άλλο μισό του αναγλύφου. Η εμφάνιση / επιφάνεια του ήρωα στους θνητούς δηλώνει στην εικονογραφία το τέλος ενός ταξιδιού· η σπονδή ανταποδίδει κατά κάποιον τρόπο τον χαιρετισμό στους πιστούς[3]. Η σκηνή της σπονδής απαντάται και σε ανάγλυφα της κατηγορίας που έχει καθιερωθεί να λέγεται « Επιστροφή από το κυνήγι », αφορά δηλαδή την άφιξη του κυνηγού στην εστία του. Συναφείς εκφραστικοί τρόποι χρησιμοποιούνται και στην εικονογραφία της « αναχώρησης του πολεμιστή », όπου η γυναίκα χύνει την τελευταία σταγόνα κρασιού ως κατευώδιο[4], εδώ όμως ο σύντροφος, που φεύγει, δεν μετέχει στην τελετουργία ούτε κρατά φιάλη· η σπονδή γίνεται με οινοχόη στη γη μόνο από τη γυναικεία μορφή.

Αφορμή στις σκέψεις που θα εκθέσουμε στη συνέχεια έδωσε κυρίως ένα ανάγλυφο από την Τανάγρα που εκτίθεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο[5] (**εικ. 1**) και

* Θερμά ευχαριστώ τον Καθ. Β. Λαμπρινουδάκη για τη χρήσιμη συζήτηση που είχαμε σχετικά με τα ακανθώδη θέματα της λατρείας και των συναφών τελετουργιών κυρίως στον θεϊκό κύκλο.

1. Για τη σπονδή γενικά βλ. *RE* VI A (1937), στ. 2131-2137, λ. « Trankopfer » (Hanell)· Γ. Μπακαλακης, *Ανασκαφή Στρύμης* (1967), σ. 62-67· *KlPauly* 5 (1979), στ. 922-923, λ. « Trankopfer » (D. Wachsmuth)· J. Rudhardt, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique* (1992[2]), σ. 240 -246 (243) κυρίως σ. 244· οι χοές, σ. 246-248, τελούνται προς τους νεκρούς ή τους χθονίους θεούς.

2. F. T. van Straten, « Unclassical Religion in Classical Greece : The Archaeological Angle », *Πρακτικά του XII Διεθνούς συνεδρίου της Κλασικής Αρχαιολογίας. Αθήνα 1983* (1988), τόμος Δ., σ. 289 : η ηρωίδα είναι κατά κάποιον τρόπο σύμβολο του ήρωα όπως ακριβώς και το άλογο.

3. Ε. Βοττηρας, « Ηφαιστίων ήρως », *Egnatia* 2 (1990), σ. 153-154. Πρβλ. και N. Himmelmann-Wildschütz, *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes* (1959), σ. 31 : « spendende Götter sind erscheinende Götter »· W. Fuchs, *MDAI(R)* 58 (1961), σ. 177.

4. J. Rudhardt, ό.π. (σημ. 1), σ. 243 : σπονδή πριν από την αναχώρηση του θνητού για να αντιμετωπίσει κάποιο κίνδυνο.

5. Αρ. ευρ. 1386. G. Körte, *MDAI(A)* 3 (1878), σ. 380, αρ. 143. S. Reinach, *RepRel* II, 419,1. *LIMC* VI (1992), « Heros Equitans », αρ. 602 με πλήρη βιβλιογραφία. Για την κατηγορία βλ. εκτενέστερα Η. Koukouli-

χρονολογείται στα μέσα του 4ου αιώνος π.Χ. Σε αυτό ο ιππέας-κυνηγός φθάνει καλπάζοντας και χαιρετά με το δεξί χέρι[6] την σύντροφό του που περιμένει· ο ακόλουθος κρατά με το αριστερό χέρι την ουρά του αλόγου ενώ στον δεξιό του ώμο στηρίζει το λαγωβόλο με τα θηράματα, άμεση αναφορά στην ιδιότητα του κυρίου του ως κυνηγού. Αντίκρυ τους περιμένει με το αριστερό της σκέλος αναπαυόμενο η ηρωίδα[7], η οποία φορά ζωσμένο πέπλο με μικρό κόλπο και απόπτυγμα ακολουθώντας την μεταπαρθενώνεια παράδοση. Με το αριστερό της χέρι τείνει στον ήρωα τη φιάλη, ενώ στο δεξί καθειμένο κρατά την οινοχόη. Είναι — πρέπει να υποθέσουμε — η σκηνή που μόλις προηγείται της σπονδής. Η γυναίκα υποδέχεται τον σύντροφό της, που επιστρέφει, προτρέποντάς τον στο τελετουργικό τυπικό που ακολουθεί συνήθως την καλή άφιξη.

Η πράξη της σπονδής καθεαυτή απεικονίζεται σε μια σειρά αναγλύφων κυρίως από την Αττική και τη Βοιωτία, αλλά και — σε μικρότερο αριθμό — από την Ήπειρο, τη Μακεδονία, το Πέργαμο[8]. Ο ήρωας, που συνήθως είναι ανώνυμος, έχει αφιππεύσει και στέκεται αντίκρυ στην ηρωίδα· οι ηρωίδες, που συνοδεύουν τον ήρωα τόσο στη λατρεία όσο και στην εικονογραφία, είναι επίσης ανώνυμες[9]. Ονόματα, όταν αναγράφονται, αφορούν συνήθως θνητούς, οι οποίοι αφηρωίζονται, είτε ελάσσονες τοπικούς ήρωες. Σε αυτές τις παραστάσεις ο άνδρας κρατά τη φιάλη, από την οποία πίνει το φίδι[10] ή στην οποία σπένδει η γυναίκα με την οινοχόη[11]. Πίσω από την ηρωίδα έρχονται συνήθως οι λατρευτές. Η σπονδή λαμβάνει χώρα είτε απευθείας στη γη, ή σε χαμηλό χωμάτινο βωμό[12] (**εικ. 2**), που έχει ενίοτε μορφή ομφαλού[13], είτε σε τεκτονικά διαμορφωμένο βωμό. Ο van Straten[14] αναζητώντας στοιχεία του λατρευτικού τυπικού που διαφοροποιούν τη θεϊκή από την ηρωική λατρεία αναρωτιέται μήπως η μορφή του βωμού συνιστά ένα τέτοιο στοιχείο, πράγμα όμως που δεν έχει γενική ισχύ· όπως διαπιστώνουμε και τεκτονικά διαμορφωμένοι βωμοί ανευρίσκονται σε ηρωικά ανάγλυφα.

Chrysanthaki, V. Machaira, P. Pantos, *LIMC* VI (1992), λ. « Heros Equitans », και κυρίως αρ. 38-49, 325, 602. Επίσης Βοττυρας, ό.π. (σημ. 3), σ. 124 και 153-155.

6. Το ίδιο θέμα απαντάται αντεστραμένο σε ένα ανάγλυφο από την οδό Ερεχθέως, που βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη Αδριανού, αρ. ευρ. PA 1244. Δεν διακρίνεται σαφώς ωστόσο κατά πόσο η μορφή που υποδέχεται είναι γυναικεία, κρατά όμως μόνο φιάλη όχι οινοχόη. *LIMC* VI, λ. « Heros Equitans », αρ. 325.

7. Οι ηρωίδες, που συνοδεύουν τον ήρωα είναι συνήθως ανώνυμες. P. Foucart, *Le culte des héros chez les Grecs*, *MemAcInscr.* 42 (1918), σ. 113-130. J.-M. Dentzer, ό.π. (σημ. 10), σ. 482. Βοττυρας, ό.π. (σημ. 3), σ. 154, σημ. 116.

8. Ο Βοττυρας, ό.π. (σημ. 3), σ. 142-144, απαριθμεί 9 ανάγλυφα με αυτό το θέμα. *LIMC* VI, λ. « Heros Equitans », αρ. 39-41 με μόνο τον ήρωα και την ηρωίδα, αρ. 42-49 και με σεβίζοντες.

9. Ό.π. (σημ. 7).

10. Μουσείο Ρόδου, αρ. ευρ. 1173. Πιθανώς προέρχεται από την αντικρυνή μικρασιατική ακτή. *LIMC* VI, λ. « Heros Equitans », αρ. 291, ο ήρωας επιφαίνεται σε λατρευτές, ενώ το σκεύος μοιάζει περισσότερο με κάνθαρο, που μάς είναι γνωστό ήδη από τα λακωνικά ηρωικά ανάγλυφα. Το θέμα αυτό απαντάται συχνότερα στα νεκροδείπνα, όπου το φίδι πίνει από φιάλη που κρατά ο ανακεκλιμένος ήρωας. Βλ. σχετικά J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e^ au IV^e^ siècle av. J.-C.* (1984).

11. Βλ. κυρίως *LIMC* VI, λ. « Heros Equitans », αρ. 43-49. Τα ανάγλυφα προέρχονται σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα από την Αττική και τη Βοιωτία· ο ήρωας έχει αφιππεύσει και στέκεται δίπλα στο άλογο αντίκρυ στην ηρωίδα.

12. E. Kearns, « Between God and Man : Status and Function of Heroes and their Sanctuaries », εν A. Schachter, J. Bingen (Εκδ.), *Le Sanctuaire Grec* (1992), σ. 67-68.

13. H. Herrmann, *Omphalos* (1959), σ. 60-61, πρόκειται για είδος βωμού με μορφή ομφαλού, που ίσως δήλωνε τον τύμβο· βλ. επίσης σ. 95-99.

14. F. T. van Straten, « Unclassical Religion in Classical Greece : The Archaeological Angle », *Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου της Κλασικής Αρχαιολογίας. Αθήνα 1983* (1988), σ. 291-292.

Η απεικόνιση της σπονδής στα ηρωικά λεγόμενα ανάγλυφα παρουσιάζει μιαν ομοιογένεια καθ' όλη τη διάρκεια της κλασικής αρχαιότητος ακόμα και σε απομακρυσμένους τόπους αντανακλώντας πιθανώς τα κοινά στοιχεία που, σύμφωνα με τις ενδείξεις, παρουσίαζαν οι ηρωικές λατρείες σε ολόκληρο τον ελληνικό χώρο[15].

Δεν θα μάς απασχολήσει επί του παρόντος θρησκειολογικά το θέμα της σπονδής, της χοής δηλαδή υγρών σε σκεύος, σε βωμό είτε στη γη, και το βαθύτερο περιεχόμενο του σε ποιόν απευθύνεται. Το γεγονός ότι η τελετουργία πραγματοποιείται από δύο ισομεγέθεις μορφές ενίοτε προ λατρευτών, οι οποίοι αποδίδονται σε καθαρά μικρότερη κλίμακα, είναι δηλωτικό ότι αυτή λαμβάνει χώρα σε μια ανώτερη από αυτή των θνητών σφαίρα[16]. Στα ηρωικά ανάγλυφα με απεικόνιση ιππέα οι σκηνές σπονδής ανευρίσκονται στον 4ο αιώνα π.Χ.[17] και κυρίως προς τα μέσα του.

Στη θεϊκή σφαίρα τώρα, η σπονδή είναι η μόνη πράξη του λατρευτικού τυπικού που οι θεοί απεικονίζονται να επιτελούν στην αρχαία ελληνική τέχνη[18]. Θα παραθέσουμε στο ηρωικό ανάγλυφο της Τανάγρας ένα αναθηματικό ανάγλυφο από τη Σπάρτη[19], το οποίο χρονολογείται στο πρώτο ήμισυ του 4ου αιώνος π.Χ. (**εικ. 3**). Ο Απόλλων με πολύπτυχο ένδυμα (λεπτό χιτώνα και πέπλο;) κρατάει την κιθάρα με το αριστερό ενώ στο δεξί προτεταμένο τείνει τη φιάλη. Αντίκρυ του η Άρτεμις, με διάφανο χιτώνα, που συγκρατείται στο στήθος με χιαστί ιμάντες, και ιμάτιο[20], χύνει κάποιο υγρό από την οινοχόη που κρατά στο προτεταμένο δεξί της χέρι. Ανάμεσά τους στο έδαφος ομφαλός με εκατέρωθεν δύο αετούς που κοιτάζουν σε διαμετρικά αντίθετες κατευθύνσεις, σύμφωνα με τη δελφική παράδοση. Η σπονδή λαμβάνει χώρα πάνω από το κεντρικό αυτό σύμβολο, το οποίο είναι δηλωτικό και της τοπογραφίας (Δελφοί) και της ταυτότητος των απεικονιζομένων θεοτήτων. Ήδη από τον A. Furtwängler θεωρείται ότι οι θεοί σε σπονδή απεικονίζουν το τελευταίο στάδιο του εξανθρωπισμού τους[21]. Από μια μερίδα ερευνητών εξάλλου η σπονδή εκ μέρους του Απόλλωνος ερμηνεύεται ως ανθρώπινη πράξη ενώ συχνά η φιάλη στο αριστερό του χέρι έχει θέση συμβόλου[22].

15. Βογτγρας, ό.π. (σημ. 3), σ. 145.

16. Kearns, ό.π. (σημ. 12), σ. 78 : χαμηλότερη όμως από αυτή των θεών· ενδιάμεση βαθμίδα μεταξύ θεών και θνητών.

17. Σχηματικά για την χρονολογική ένταξη αυτού του θέματος βλ. *LIMC* VI 1, λ. « Heros Equitans », σ. 1067.

18. E. Simon, *Opfernde Götter* (1953), σ. 13 : κατεξοχήν ο Απόλλων από κοινού συχνά με την Άρτεμη, σπανιότερα ο Διόνυσος, ο Ζευς και η Ήρα καθώς και οι ελευσινιακές θεότητες, Δήμητρα και Περσεφόνη. M. P. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age* (1957), σ. 101-102.

19. Αρ. ευρ. 468. P. Wolters, *MDAI(A)* 12 (1887), σ. 378-383, πίν. 12. M. Tod, A. Wace, *A Catalogue of the Sparta Museum* (1906), σ. 125-126, 181, εικ. 59. U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (1960), σ. 65, εικ. 35. H. V. Herrmann, *Omphalos* (1959), πίν. 2.2. V. Lambrinudakis, *LIMC* II (1984), λ. « Apollon », αρ. 679 b. M. Flashar, *Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon* (1992), σ. 19, 24 σημ. 64, 25-28. P. Karanastassi, *LIMC* VIII (1997), λ. « Themis », αρ. 30.

20. Ανακαλεί τη στάση και την ενδυματολογία της Αφροδίτης : βλ. G. Neumann, *Probleme des griechischen Weihreliefs* (1979), σ. 61. Βλ. και Flashar, ό.π. (σημ. 19), ο οποίος την συγκρίνει με την Αφροδίτη της Επιδαύρου. Για την ταυτότητά της έχουν προταθεί και Νίκη ή, ταύτιση που υιοθετεί και ο Flashar, Θέμις. Ο εικονογραφικός τύπος πάντως δεν αποτελεί ασφαλές κριτήριο για την ταύτιση της θεότητος.

21. *MDAI(A)* 6 (1881), σ. 117. Η σχετική βιβλιογραφία έχει συγκεντρωθεί στον W. Fuchs, *MDAI(R)* 58 (1961), σ. 176.

22. Σύμφωνα με τον Μπακαλακη, ό.π. (σημ. 1), σ. 62-63, οι δηλιακές θεότητες που σπένδουν είναι θέμα κατεξοχήν της κλασικής εποχής : στην αγγειογραφία από την πρώτη δεκαετία του 5ου αιώνα (βλ. Simon, ό.π. [σημ. 18]), στην πλαστική με τον Απόλλωνα του Πειραιά (*LIMC* II, λ. « Apollon », αρ. 432) από το τελευταίο τέταρτο του 6ου αιώνα π.Χ. Βλ. επίσης Himmelmann, ό.π. (σημ. 3), σ. 24 κ.ε. Fuchs, ό.π. (σημ. 3), 176 κ.ε.

Ο Metzger βλέπει στη σπονδή μια τελετουργία πριν από την αναχώρηση του Απόλλωνος από τη δελφική εστία[23].

Μεταξύ των θεών εκτός από τον Απόλλωνα και την Άρτεμη, που συνιστούν μια συνθετότερη περίπτωση, και τον Ασκληπιό με την Υγεία[24], που βρίσκονται πλησιέστατα στους ήρωες[25], απεικονίζονται σε ανάγλυφα και ο Άρης με την Αφροδίτη[26] σημαίνοντας ίσως την ανανέωσή τους μέσα από τον μυστικό γάμο[27]. Αυτά τα ανάγλυφα εντάσσονται χρονολογικά στα τέλη του 5ου με αρχές του 4ου αιώνος π.Χ., ενώ στη συνέχεια και κυρίως περί τα μέσα του 4ου χρονολογούνται τα ηρωικά αντίστοιχα. Στην αγγειογραφία το θέμα είναι ήδη γνωστό από τα τέλη του 6ου με αρχές του 5ου αιώνος π.Χ., όπως προκύπτει από τη μελέτη της Simon.

Όσον αφορά τη σκηνή της σπονδής, όπως ακριβώς στα ηρωικά ανάγλυφα σπένδει η ηρωίδα με την οινοχόη στη φιάλη του ήρωα έτσι και στα θεϊκά η Άρτεμις σπένδει στη φιάλη που κρατά ο Απόλλων[28]. Στο ανάγλυφο της Σπάρτης έχουμε και ένα επιπλέον στοιχείο : τη δήλωση του χώρου στον οποίο λαμβάνει χώρα η ιεροπραξία, πράγμα που δεν σημαίνεται πάντα σαφώς στα αναθηματικά ή στα ηρωικά ανάγλυφα. Είναι πιθανόν ωστόσο ότι η ηρωική λατρεία τελείται στο ύπαιθρο[29].

Η παρουσία ή μη λατρευτών κατά την ιεροπραξία διαφοροποιεί ίσως κατά κάποιον τρόπο τους θεούς από τους ήρωες που σπένδουν : συνήθως οι ήρωες επιτελούν τη σπονδή παρουσία θνητών (μόνο του ακολούθου ή / και σεβιζόντων), πράγμα όμως που δεν συμβαίνει και όταν οι θεοί απεικονίζονται να σπένδουν. Εξαίρεση συνιστά η παρουσία σεβίζοντος με Ασκληπιό και Υγεία που σπένδουν[30] ενώ σπανιότατα απαντάται με άλλους θεούς[31] μόνο σε πρωιμότερα αναθηματικά ανάγλυφα και καθόλου κατά τόν 4ο αιώνα. Χαρακτηριστικό είναι ότι οι σεβίζοντες έρχονται πίσω από τη γυναικεία μορφή, ηρωίδα ή θεότητα. Παρατηρούμε επιπλέον ότι η σπονδή συνιστά τμήμα της επιφανείας του ήρωα στους πιστούς και μάλιστα το τελευταίο της στάδιο. Στις

23. H. Metzger, « Απόλλων σπένδων » *Études Delphiques*, *BCH Suppl.* IV (1977), σ. 428. Καταλήγει σε αυτή την πρόταση μετά από επανεξέταση των παλαιοτέρων ερμηνειών των Simon, Rudhardt, Himmelmann.

24. Ό.π. (σημ. 30).

25. F. T. van Straten, ό.π. (σημ. 14), σ. 291.

26. Ό.π. (σημ. 31).

27. Β. Λαμπρινουδάκης, *Μητρυαγής* (1971), σ. 109-110, 217, 387.

28. Το θέμα στα αττικά αγγεία του 5ου αι. π.Χ. διαπραγματεύεται η E. Simon, *Opfernde Götter* (1953). Προκύπτει δε ότι ο Απόλλων είναι ο κατεξοχήν θεός που απεικονίζεται σπένδων.

29. Πρβλ. το ανάγλυφο από την Κύμη στο Βερολίνο, Staatliche Museen, αρ. ευρ. SK 805, όπου διακρίνεται παραθυρο ενώ ασπίδα κρέμεται σε τοίχο. *LIMC* VI, λ. « Heros Equitans », αρ. 345. Αντίθετα το περιβάλλον συνήθως δηλώνεται με δένδρο ή άλλα στοιχεία εξωτερικού χώρου.

30. Μουσείο Κερκύρας, αρ. ευρ. 169, όπου Ασκληπιός και Υγεία σπένδουν πάνω από βωμό. *EA* 607 · W. Fuchs, *MDAI(R)* 58 (1961), σ. 176, πίν. 76.1 · B. Holtzmann, *LIMC* II, λ. « Asklepios », αρ. 103. Πρβλ. το ανάγλυφο του Βατικανού (*LIMC* II, λ. « Asklepios », αρ. 82. W. Helbig, *Führer durch den öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*[4] I [1963], σ. 631-632, αρ. 867 [W. Fuchs]) όπου επίσης έχουμε Ασκληπιό και Υγεία, καθώς και του Λούβρου, Ma 753 (M. Hamiaux, *Musée du Louvre. Les sculptures grecques* I. *Des origines à la fin du IV*[e] *siècle avant J.-C.* [1992], σ. 143, αρ. 136 με πλήρη βιβλιογραφία) με καθήμενο Ασκληπιό που κρατά φιάλη ενώ η Υγεία στο καθειμένο δεξί της χέρι φέρει οινοχόη. Και τα τρία χρονολογούνται στα τέλη του 5ου αιώνος π.Χ.

31. Π.χ. με Αφροδίτη, Άρη και παρόντα λατρευτή πίσω από τη γυναικεία μορφή, όπως και στα ηρωικά : βλ. *LIMC* II, λ. « Aphrodite », αρ. 142-144. Για το ανάγλυφο του Λούβρου, αρ. ευρ. Ma 742, βλ. πρόσφατα και Hamiaux, ό.π. (σημ. 30), σ. 214, αρ. 222 με βιβλιογραφία. Συνήθως χρονολογούνται στα μέσα με τέλη του 5ου αιώνα π.Χ.

περιπτώσεις όμως απεικόνισης της επιφανείας του θεού οι ιεροπραξίες τελούνται εκ μέρους των θνητών[32] χωρίς τη συμμετοχή του θεού, που απεικονίζεται στην άλλη άκρη του αναγλύφου. Ίσως ο σαφής διαχωρισμός των σφαιρών στον 4ο αιώνα κάνει ώστε οι θεϊκές πράξεις να μην είναι προσιτές στον κόσμο των θνητών παρά μόνο δια των ηρώων. Παρότι οι θεοί των μεταπαρθενώνειων χρόνων έχουν πιο στενή σχέση με τους θνητούς, οι σφαίρες των δύο διαφοροποιούνται σαφέστατα κατά το μέγεθος[33].

Με δεδομένες τις εικονογραφικές αναλογίες που διαπιστώνονται σε επιλεγμένο[34] — είναι αλήθεια — αριθμό αναγλύφων, θα προσπαθήσουμε να συνοψίσουμε τις αντιστοιχίες που αυτές συνεπάγονται σε επίπεδο τόσο λατρείας όσο και ερμηνείας του λατρευτικού τυπικού. Στα ηρωικά ανάγλυφα με το θέμα του ιππέα τα μνημεία, όπου απεικονίζεται η σπονδή, είναι αυτά που σαφέστερα έχουν χαρακτηρισθεί στην έρευνα ως αναθηματικά. Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι η ιεροπραξία τελείται μεταξύ ήρωα και ηρωίδας μόνον, ενώ οι λατρευτές απλώς παρίστανται. Το ίδιο συμβαίνει και με την σπονδή Ασκληπιού και Υγείας παρουσία σεβίζοντος στο ανάγλυφο της Κέρκυρας[35]. Ενδεικτικό επίσης είναι ότι η ηρωίδα, που αρχικά μεταφέρει και τα δύο σκεύη για τη σπονδή (οινοχόη και φιάλη), στη συνέχεια κατά την τελετουργία κρατά την οινοχόη ενώ δίδει στον σύντροφό της τη φιάλη όπου και μεταγγίζει το υγρό. Σε ένα ανάγλυφο από την οδό Ερεχθέως στην Αθήνα[36] ανδρική μάλλον μορφή, που υποδέχεται τον ήρωα κρατά προτεταμένη φιάλη, δεν φέρει όμως άλλο σκεύος, ενώ ο ιππέας χαιρετά με το αριστερό χέρι πάνω στη χαίτη του αλόγου.

Στοιχεία που προκύπτουν : η χοή τόσο στα ηρωικά όσο και στα θεϊκά ανάγλυφα τελείται από την οινοχόη σε φιάλη. Και εδώ τίθεται το ερώτημα μήπως έχουμε ένα πρώιμο στάδιο της ιεροπραξίας, στης οποίας το κατεξοχήν στάδιο χρησιμοποιείται μόνον η φιάλη[37]. Γυναικείες μορφές χέουν από οινοχόη προς τη γη ή σε βωμό : αυτό μάς οδηγεί να αναρωτηθούμε μήπως το σκεύος έχει σχέση με το γένος του σπένδοντος μόνο ή αφορά και το είδος της πράξεως; Εκτός από τους ήρωες, η σκηνή της σπονδής απεικονίζεται στα ανάγλυφα με Απόλλωνα και Άρτεμη, Ασκληπιό και Υγεία, όπου τόσο η Άρτεμις, όσο και η Υγεία επιτελούν το αντίστοιχο τυπικό με αυτό που τελεί και η ηρωίδα. Μένει ωστόσο προς περαιτέρω διερεύνηση κατά πόσον ο χθόνιος χαρακτήρας της λατρείας του Απόλλωνος και του Ασκληπιού είναι το αρχικό αίτιο των αναλογιών της με την ηρωική λατρεία και το τελετουργικό τυπικό της.

Βασιλική Μαχαιρα.

32. Βλ. κυρίως U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (1960)· Neumann, ό.π. (σημ. 20).

33. Neumann, ό.π. (σημ. 20), σ. 53.

34. Η αποδελτίωση όλου του σχετικού υλικού είχε ήδη πραγματοποιηθεί για τη συγγραφή του άρθρου « Heros Equitans » και συνέχεια εκείνου του προβληματισμού συνιστά άλλωστε αυτή η συμβολή μας.

35. Ό.π. (σημ. 30).

36. Ό.π. (σημ.6). Το ανάγλυφο παραμένει, παρά τις μνείες, αδημοσίευτο.

37. Πρβλ. ενδεικτικά τη σχετική εικονογραφία της Νίκης, η οποία με τα « συνήθη συμβολά της », την οινοχόη και τη φιάλη, πετάει στον αιθέρα ή πάνω από βωμό : A. Moustaka, A. Goulaki-Voutira, *LIMC* VI (1992), λ. « Nike », αρ. 14, 96, 107, και σ. 897, 898. Λαμβάνει επίσης μέρος σε σκηνές αποχαιρετισμού, όπου ενίοτε διενεργεί το τελετουργικό που αρμόζει στη σύντροφο του πολεμιστή : A. Goulaki-Voutira, *LIMC* VI, λ. « Nike », αρ. 307, 310, και σ. 901.

1. — Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 1386 (Φωτογραφία του Μουσείου). [Athènes, Musée Archéologique National, inv. 1386 (photo du Musée).]

2. — Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 1410. (Φωτογραφία του Μουσείου). [Athènes, Musée Archéologique National, inv. 1410 (photo du Musée).]

3. — Σπάρτη, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 468. (Φωτογραφία του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Αθηνών, αρ. αρνητικού Sparta 216). [Sparte, Musée Archéologique, inv. 468 (photo DAI Athènes, n° du négatif Sparta 216).]

DEUX RELIEFS GALLO-ROMAINS À SUJETS MYTHOLOGIQUES AU MUSÉE D'AQUITAINE DE BORDEAUX

Dans la seconde partie du tome 39 (1920-1921), pages 88 à 124, du *Bulletin et Mémoires de la Société Archéologique de Bordeaux*, Camille de Mensignac consacre un long article à une « importante découverte archéologique » consécutive à la démolition, rue du Pont-de-la-Mousque, d'une portion du soubassement Nord de la muraille gallo-romaine de Bordeaux, pour permettre l'agrandissement de l'Hôtel de la Bourse. Parlant des « gros blocs de pierre taillés, moulurés et sculptés » qui ont été retirés des diverses assises qui composaient le tronçon démoli du rempart, il fournit la nomenclature sommaire des soixante-dix-sept documents les plus remarquables[1]. Ce sont, pour la plupart, des éléments d'architecture, mais il y a aussi « d'intéressants et curieux bas-reliefs » et « un autel en grès dédié par Lunaris à la déesse Boudiga ».

Un article de Paul Courteault, dans la *Revue des Études anciennes* 24 (1922), pages 236 à 246, double, corrige et complète celui de Mensignac. L'auteur insiste surtout sur « l'autel votif à la Tutelle », où l'on déchiffre en réalité le nom de Burdigala et où le dieu-fleuve figuré sur la face latérale gauche représente probablement la Garonne. Il énumère seulement les vestiges de sculpture, mais signale à son tour les bas-reliefs en question[2]. Des photographies de quelques-unes des trouvailles de la rue du Pont-de-la-Mousque sont ensuite publiées, en 1925, dans le tome IX du *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine* d'Émile Espérandieu[3] ; le texte, lui, se borne pour l'essentiel à citer le premier éditeur. Et depuis on en est pratiquement resté là jusqu'aux notices du catalogue *Bordeaux, 2000 ans d'histoire*[4].

1. P. 111 et suivantes. Le reste n'a pas été conservé « vu le mauvais état des pierres ». Ce qui avait été « mis de côté par la Chambre de commerce de Bordeaux » se trouve aujourd'hui au Musée d'Aquitaine cours Pasteur ou dans ses dépôts, après avoir figuré au musée lapidaire de la rue Mably.

2. P. 237-238 Courteault parle, quant à lui, de « quatre-vingts pierres travaillées » qui parurent « dignes d'être conservées ». Il précise la date de chaque découverte, du 31 août 1921 au 13 décembre. Son article est à l'origine de la célébrité de l'autel dédié à Tutela, qui a maintenant sa place dans toutes les histoires de Bordeaux (ex. : R. Étienne, *Bordeaux antique* [1962], pl. XIV et p. 173-174).

3. P. 206-210, n^{os} 6832, 6933, 6937 ; photos Th. Amtmann.

4. Première édition, 1971 ; deuxième édition revue et corrigée, 1973.

Grâce à l'obligeante autorisation de Mme Chantal Orgogozo, alors conservateur en chef du Musée d'Aquitaine, et avec la collaboration dévouée de Mlle Anne Ziéglé, préposée aux collections antiques, j'ai entrepris en 1993 de réexaminer deux bas-reliefs, dont j'avais, il y a longtemps déjà, présumé qu'ils étaient complémentaires[5]. Ce sont ceux que Mensignac et Courteault mentionnent en premier. L'un (Espérandieu n° 6933) est, peut-on dire, très bien conservé et présente un beau travail que met en valeur la qualité de la pierre[6]. L'autre (cité, non reproduit, par Espérandieu, *ibid.*) est en revanche gravement dégradé[7] ; il provient pourtant du même ensemble.

Dans le premier cas (**fig. 1**), la lecture est aisée. Le personnage principal, barbu et d'une anatomie puissante, nu à l'exception des jambes drapées dans un manteau, est assis sur des rochers ; d'après sa taille, on imagine un dieu. Il est vu de dos, la tête tournée en arrière, vers la gauche du spectateur, et les jambes de profil vers la droite. Accoudé du bras gauche sur une pierre plate, il tient de ce côté une rame dressée, et il empoigne de la main droite un arbre placé devant lui ; la branche terminale incline son feuillage vers la gauche, dans la moulure concave qui couronne le champ du relief. Derrière le dieu barbu, une figure féminine à demi nue, d'échelle beaucoup plus petite, mais occupant toute la hauteur du bandeau sculpté, se tient debout, hanchée, la jambe droite croisée devant la jambe gauche, appuyée du coude droit sur un nouvel entassement de rochers. Elle est vue de face ; son bras gauche est enveloppé dans une draperie qui monte sur l'épaule gauche et descend dans le dos jusqu'à la hanche droite pour couvrir ensuite les jambes, avant d'être reprise par la main gauche. Ses pieds sont nus[8]. Elle tourne et incline un peu sa tête vers l'épaule droite, du côté où est indiqué un troisième personnage, dont l'avant-bras gauche nu est conservé près de la tranche gauche du bloc. Ce bras gauche est plié au coude, un pan d'étoffe passe sur la saignée, et la main levée est ouverte, montrant la paume. Le buste était sculpté au-dessus des rochers entassés où s'accoude la figure féminine.

L'interprétation du second relief (**fig. 2**) soulève de sérieuses difficultés. La lecture qu'en donne Mensignac, et qui est reprise dans le *Recueil* d'Espérandieu à propos du n° 6933, est d'abord déconcertante. Selon le premier éditeur, un personnage, « dont il ne reste que la main droite et le bras gauche, est figuré vu à mi-corps derrière un rocher. À l'extrémité droite on remarque un arbre et, du côté gauche, figure une personne vue de dos et dont le coude droit s'appuie sur le haut du roc. L'état de la pierre de ce bas-relief, horriblement mutilé, indique soit le commencement, soit la fin de l'important

5. Nommé à la Faculté des Lettres de Bordeaux en 1953, j'ai appris à connaître les pierres antiques de la ville dès le temps où J.-G. Lemoine, puis L. Valensi en étaient les conservateurs : voir dans mes *Etudes de sculpture et d'iconographie antiques, Scripta varia 1941-1991*, les n^{os} 10, 20, 30.

6. Inv. S 5. Trouvé le 29 octobre 1921 au 6 rue du Pont-de-la-Mousque. H. : 87 cm. ; L. : 127 cm. ; ép. : 60 cm. Calcaire (« pierre de Taillebourg » selon Mensignac ; Espérandieu parle à tort de grès). Nettoyé et restauré en 1969 (trois morceaux étaient détachés), le bloc est aujourd'hui armé de plusieurs goujons en laiton. À ses deux extrémités il présente des anathyroses. Bonnes photos dans *Bordeaux, 2000 ans d'histoire*[2], n° 79 avec commentaire p. 91-92, et dans l'article de S. Deyts, « Quelques remarques sur la sculpture gallo-romaine de Sens », *RAE* 38 (1977), p. 282, fig. 17.

7. Ancien C 15. H. : 86 cm. ; L. : 94 cm. ; ép. : 70 cm. Anathyrose à l'extrémité droite ; à l'extrémité gauche, cassure (sur la ligne d'une mortaise antique) rectifiée et retaillée pour le remploi.

8. Par erreur Mensignac la dit chaussée.

et curieux thème dont il faisait partie ». Pour concevoir une telle restitution, il faut croire que Mensignac prenait le lit d'attente du bloc pour son extrémité droite et qu'il regardait la face sculptée en plaçant la masse rocheuse dans le bas du tableau[9]. Or cela est manifestement faux. En fait, l'arbre, dont on a la partie inférieure du tronc, monte le long de la cassure de gauche ; ses branches les plus hautes s'étirent vers la droite et garnissent de feuillage le haut du champ jusqu'à l'arrachement de l'arête supérieure. Quant aux rochers, ils s'empilent le long de la coupure de droite ; et au sommet, dans l'angle formé par deux pierres, est calé le coude d'un bras droit plié, à manche mi-longue. Il a dû échapper à Mensignac, car le coude droit appuyé « sur le haut du roc », dont il parle, appartiendrait à « une personne vue de dos » située du côté opposé à l'arbre qu'il imagine à droite, c'est-à-dire dans une partie où les restes de sculpture sont particulièrement misérables et propices à toutes les conjectures. Le plus sûr est un avant-bras droit nu, dont la main ouverte est tendue vers la gauche du spectateur. D'autres vestiges, dans la moitié inférieure de la frise, à droite au-dessous des rochers et, tout en bas, sur les ondulations d'une sorte de plinthe, montrent ici une ceinture nouée, là une chute d'étoffe pliée, ailleurs la bordure froissée d'un vêtement tombé sur le sol, et peut-être la rondeur d'une jambe ou le modelé d'un genou.

En tout état de cause, si l'on regarde dans le bon sens le second relief, il devient clair, non seulement qu'il appartient au même bandeau sculpté que le premier (même hauteur, même façon de rendre les rochers et les arbres), mais qu'il se place au contact du premier, immédiatement à gauche. La correspondance des trous de scellement pour crampons en *pi* qu'on observe au lit d'attente des deux blocs qui les portent confirme la complémentarité des deux tableaux (**fig. 4-5**). Les rochers visibles de part et d'autre du joint vertical restituent la totalité d'un entassement au-dessus duquel émerge le haut d'un personnage de face dont la tête manque[10], mais dont on a maintenant les deux bras. La banquette qui s'amorce près du genou droit de la figure féminine du premier relief se poursuit vers la gauche sur le second, et si le dessin caractéristique des pierres « en pavés » ne se retrouve plus dans le bas, c'est qu'il y avait à cet endroit au premier plan, un autre sujet aujourd'hui arraché.

Le cadre désormais élargi permet-il de préciser le sens de la scène qui décorait la frise ? Le caractère mythologique de la représentation ne fait aucun doute. À droite, nous avons un dieu de la mer reconnaissable à la rame qu'il tient au bras gauche (sa relation à l'arbre dont il empoigne le tronc est, en revanche, beaucoup moins claire). La figure féminine à demi nue qui fait suite vers la gauche est d'échelle plus petite ; debout au repos contre une paroi rocheuse, elle doit être, plutôt qu'Aphrodite, quelque nymphe rustique[11]. Le personnage suivant, qui apparaît à mi-corps au-dessus d'un entassement de rochers, fait un geste de la main gauche en direction des deux premiers comme pour

9. Les mesures qu'il indique dans le *Bulletin de la Soc. archéologique de Bordeaux* sont d'ailleurs inversées : 85 cm. de long et 90 de haut. Courteault reconnaissait plus justement « une main et un bras tendus vers un arbre » (*REA*, *loc. cit.*, p. 237).

10. Elle affleurait la moulure supérieure. Les trois têtes du dieu barbu, de la figure féminine et de ce troisième personnage étaient donc pratiquement alignées (isocéphalie).

11. Sans doute une nymphe de source : voir G. Becatti, « Ninfe e divinità marine », *StudMisc* 17 (1971), p. 33, type 3 et pl. XXXVII. Ici, pas de vase d'où s'échappe l'eau ; mais le dieu marin non plus n'est accompagné d'aucune évocation de l'élément liquide.

attirer leur attention[12] : son vêtement à manches mi-longues ne convient ni à Pan ni à un satyre guetteur ou voyeur [13], mais un génie du lieu est là encore possible, sous l'aspect d'un berger ou d'un chasseur[14]. Quoi qu'il en soit, la façon dont se tournent la tête du dieu barbu et la tête de la nymphe suggère que l'action principale se situe vers la gauche.

C'est malheureusement la partie où la sculpture est le plus mal conservée. L'essentiel était en haut relief, avec des adhérences très localisées au fond de la frise où les traces d'outils (pointe, ciseau, gradine) sont partout présentes autour des arrachements. Certains éléments du sujet étaient entièrement détachés du fond, et la difficulté à traiter le champ qui se trouvait en arrière se traduit par des modulations de cette surface et par des changements dans la direction et la force des coups d'outil. Conséquence d'une fragilité imputable à la technique de l'artiste ou effet d'un abattement systématique des saillies les plus gênantes pour la réutilisation du bloc dans le rempart du Bas-Empire, il ne reste plus de lisible pour nous que des arrachements et quelques détails épars de la représentation perdue. L'avant-bras droit qui tend la main ouverte vers l'arbre qui monte le long de la cassure gauche est la seule indication certaine. La hauteur à laquelle il se dégage d'un arrachement vertical assez large pour être celui d'un torse donne à penser que le personnage n'était pas debout, mais soit assis, soit accroupi[15]. D'autre part, la ceinture et la draperie tombées que l'on croit reconnaître sur le sol suggèrent qu'il était féminin et dénudé[16]. À condition bien entendu qu'elles lui appartiennent, et il n'est pas assuré qu'il n'y ait eu qu'un personnage entre les rochers à droite et l'arbre feuillu à gauche. Le désordre des accessoires dispersés dans le bas du tableau évoque une scène mouvementée, un combat, une lutte ou une poursuite. Dans un paysage champêtre comme celui-ci, fréquenté par des divinités, et à la date probable du relief[17], il est tentant d'imaginer un rapt ou une quête amoureuse.

Le bras tendu conviendrait bien. Supposons une figure féminine aux vêtements à demi arrachés fuyant un agresseur venu d'arrière ou surprise dans son intimité ; elle chercherait à s'échapper vers notre gauche et ferait en tombant un geste dans cette direction pour supplier ou pour solliciter du secours. L'entreprise amoureuse d'un dieu, d'un héros ou de quelque compagnon de Dionysos expliquerait au mieux une telle attitude[18]. Cela dit, si l'on veut que la tête ait été tournée pour surveiller le point d'où venait la menace, on pensera sans doute spontanément au personnage émergeant en haut des rochers pour y voir quelque indiscret épiant la nudité d'une déesse ou d'une nymphe : ainsi apparaît Actéon. Toutefois, son geste de la main gauche le rattache plutôt au

12. Logiquement il devait aussi tourner la tête vers eux. L'annulaire et l'auriculaire sont repliés, mais on aurait tort sans doute d'attribuer à cela une signification particulière. Comme me l'a fait observer A. Ziéglé, cette convention se rencontre ailleurs sur les bas-reliefs gallo-romains de Bordeaux.

13. On peut éliminer également un dieu *pétrogénès* comme Mithra ; il serait nu.

14. Tenait-il un *pedum* appuyé sur l'épaule droite ? La flexion du bras droit tendrait à le faire croire, mais les blessures de la pierre interdisent de l'affirmer.

15. Cette fois, la tête ne montait pas jusqu'en haut de la frise où passait une branche feuillue de l'arbre de gauche, en grande partie arrachée comme la moulure supérieure.

16. Un baudrier serait, je crois, sculpté avec l'arme ou le carquois qu'il soutenait, et le vêtement d'un héros serait plutôt posé sur un rocher ou suspendu à l'arbre.

17. Début du II[e] s. selon L. Valensi et S. Deyts (*loc. cit.* [n. 6]).

18. La grande composition de Clodion intitulée « Pan poursuivant Syrinx », au Louvre, utilise, par exemple, cette formule.

groupe de droite[19]. Aussi, étant donné la diversité des arrachements dans la moitié inférieure du champ et au bas des rochers, étant donné également le contraste entre l'étoffe pliée « en serviette » qui passe sur l'arrondi d'un relief horizontal, derrière l'arrachement principal, et la bordure chiffonnée de la draperie répandue sur le sol, compte tenu enfin de la présence éventuelle d'un genou à terre décalé vers la droite, il est permis de préférer l'hypothèse d'un couple de personnages, non pas éloignés spatialement l'un de l'autre, mais rapprochés ou au corps à corps. Les deux partenaires auraient été sculptés en haut relief l'un derrière l'autre et réunis étroitement ; le torse du poursuivant qui aurait saisi sa proie pour l'attirer à lui, se serait détaché (au niveau du bassin ?) en emportant du même coup l'essentiel de la première figure. Le genou (?) posé à terre, dont le modelé désignerait plutôt un personnage masculin, lui serait attribuable.

À défaut de parallèle exact, on trouve sur les peintures pompéiennes, sur les mosaïques, voire dans les *symplegmata* en ronde bosse, maintes compositions de ce genre, et il est bien tentant d'envisager sur la frise bordelaise la représentation d'une histoire mythologique comme celle de Daphné convoitée par Apollon. Les vers où Ovide raconte l'aventure s'imposent à l'esprit[20]. La scène se passe dans la région du Tempé, « un bocage qu'enferme une forêt abrupte » et où les eaux du Pénée soulèvent des nuages qui retombent en pluie sur la cime des arbres. Là est en effet le séjour du grand fleuve : « assis dans une grotte taillée dans le roc, il donne ses lois aux eaux et aux nymphes qui habitent les eaux »[21]. On dirait, sur le premier relief de Bordeaux, la transposition plastique de cette évocation, et la mention des vapeurs soulevées par le fleuve qui retombent en pluie sur les arbres est peut-être illustrée par le geste du dieu qui saisit (et agite ?) le tronc d'un arbre. Daphné est une fille du Pénée. Elle est interdite d'aimer, mais ses cheveux, ses yeux, sa bouche et la vue « de ses doigts, de ses mains, de ses poignets et de ses bras plus qu'à demi nus » enflamment d'amour Apollon qui se lance à sa poursuite[22]. Il cherche à l'amadouer, et pour la séduire il énumère ses pouvoirs en lui faisant valoir qu'il n'est pas « un habitant de la montagne ni un berger, ni un de ces hommes incultes qui surveillent les bœufs et les moutons »[23] (est-ce en écho à ces paroles que la frise nous montre au-dessus des rochers un homme qui observe ?). Daphné s'enfuit, mais dans sa course éperdue elle devient de plus en plus désirable, car « les vents dévoilent sa nudité ». Apollon la rattrape, « déjà il se penche sur les épaules de la fugitive, il effleure de son haleine les cheveux épars sur son cou », et Daphné n'en peut plus, « à bout de force, brisée par la fatigue d'une fuite si rapide »[24]. Sur le point de succomber, elle implore son père, et une métamorphose, qui lui permet *in extremis* de sauver sa virginité, la change en laurier.

Certes, il serait téméraire d'affirmer que le second relief de Bordeaux traitait au juste l'histoire de Daphné[25]. Le rapport entre la figure au bras tendu vers la gauche et

19. Quand Actéon épie Artémis, son geste (de surprise ? de convoitise ?) va dans sa direction. Voir notamment la fresque de la Maison des Amours dorés à Pompéi (E. Simon, *LIMC* II [1984], *s.v.* « Artemis/Diana », n° 328*) reproduite par G. Siebert, *BCH* 95 (1971), p. 152, fig. 6.

20. *Métamorphoses* I, à partir du vers 452.

21. *Ibid.*, vers 568-576.

22. *Ibid.*, vers 500-501.

23. *Ibid.*, vers 512-514.

24. *Ibid.*, vers 527-530, 541-547.

25. Je remercie très sincèrement Janine Balty et François Baratte, experts en iconographie, de leurs observations et de leurs critiques.

le dieu marin assis à droite n'est pas évident. S'il était son père, on attendrait que son geste implorant allât dans sa direction. Or le bandeau sculpté continuait à gauche au-delà de la cassure qui interrompt la frise : de ce côté-là pouvait être en réalité celui dont elle espérait le secours[26]. Du reste, le dieu à la rame n'a pas l'attribut ordinaire d'un dieu-fleuve, qui est le roseau ; la rame est surtout attestée pour Okéanos[27]. Enfin, l'arbre vers lequel se tend l'avant-bras conservé est trop gros pour un laurier et on ne voit, sur l'avant-bras, aucun pétiole feuillu annonçant la métamorphose en laurier[28]. Malgré tout, c'est bien, à mon avis, une aventure mythologique de la même sorte que celle de Daphné qui devait se dérouler sur le monument bordelais.

Une figure unique n'est guère vraisemblable dans le champ du bloc de gauche que nous considérons. Trop ramassé sur ses jambes pour être un poursuivant en course vers un but éloigné au-delà de l'arbre de gauche, le personnage dont il nous reste l'avant-bras droit avait en même temps le torse trop redressé pour qu'on puisse lui prêter l'humble attitude d'un suppliant, comme celle d'Olympos quand il sollicite la clémence d'Apollon en faveur de son maître Marsyas[29]. L'ultime effort d'un condamné qui se débat pour défendre sa vie serait, à tout prendre, mieux envisageable et, dans le domaine de la mythologie, dans un cadre champêtre, le supplice d'Actéon est assez souvent représenté pour lui-même[30] ; mais nous n'avons ici aucune trace des chiens et les objets sur le sol n'évoquent pas la chasse. Imaginerait-on plutôt, en fait de personnage unique, une déesse ou une nymphe « au bain » (qui devrait être accroupie, vue de trois quarts face, d'après la partie gardée du bras droit), on se heurte à d'autres difficultés : non seulement il n'existe aucune indication de source ni de fontaine, mais la gesticulation ne se conçoit pratiquement que dans le cas d'une déesse ou d'une nymphe « surprise » et, dans cette situation, la main droite est ramenée devant le corps pour cacher les seins ou le sexe[31], elle est parfois levée pour protester[32], mais elle n'est pas tendue à l'horizontale. Bref, viril ou féminin, un personnage isolé paraît peu compatible avec les restes dont nous disposons.

26. Pour l'équilibre de la composition, faut-il présumer un dieu-fleuve en pendant du dieu marin conservé ? ou une « suite » de l'histoire ? D'une manière ou de l'autre, il faut bien admettre que les personnages d'encadrement n'étaient pas de simples spectateurs, mais qu'ils étaient liés à l'action.

27. Okéanos est le père du Pénée, mais seulement le grand-père de Daphné.

28. Or c'est le plus sûr critère des représentations du mythe de Daphné. Les mosaïques mises à part, un très bel exemple est fourni par la peinture de Stabies, O. Elia, *Pitture di Stabia* (1957), p. 38 et pl. XIV, que m'a aimablement signalée A. Ziéglé. On notera l'attitude presque redoublée des deux partenaires, la cithare posée contre un rocher, et le bras gauche de Daphné tendu horizontalement, la main ouverte, cette fois vers la droite (O. Palagia, *LIMC* III [1986], *s.v.* « Daphne », n° 14 = « Apollon/Apollo », n° 445).

29. E. Simon, *LIMC* II [1984], *s.v.* « Apollon/Apollo », n° 291* (fresque d'Herculanum, à Naples) et 294* (fresque détruite de Pompéi).

30. Ex. L. Guimond, *LIMC* I (1981), *s.v.* « Aktaion », n° 73* (mosaïque de Cirencester) ; on remarquera le bras droit tendu vers la gauche où il y a un arbre. Par ailleurs, le chasseur blessé est assez souvent représenté affaissé, tombé sur un genou. C'est l'attitude de Penthée sur la fresque pompéienne de la Villa des Vettii (J. Baźant, G. Berger-Doer, *LIMC* VII [1994], *s.v.* « Pentheus », n° 28*) et il a le bras droit tendu vers la gauche, main ouverte ; mais Penthée déchiré par les bacchantes n'est jamais figuré seul.

31. C'est le réflexe des Aphrodites « pudiques », et Artémis, sur la peinture pompéienne citée plus haut, n. 19, a la même attitude (elle est debout et elle a, pour se baigner, déposé son carquois et ses vêtements qui tombent jusqu'à terre).

32. Geste instinctif d'Artémis quand elle aperçoit Actéon : ex. *LIMC* II, *s.v.* « Artemis/Diana », n° 33* (où la déesse, nue, est accroupie).

On est ainsi ramené à l'idée d'une scène à deux personnages, et l'hypothèse d'un sujet érotique redevient alors vraisemblable. Quel que soit l'agresseur, quelle que soit l'agressée, leur position relative devait être au moins rapprochée, sinon au corps à corps compte tenu des contraintes techniques du relief. Dans les représentations du type Apollon et Daphné, le dieu domine la nymphe qui s'écroule, mais il se penche vers elle ou même s'accroupit derrière elle[33]. Le schéma le plus banal est celui du fragment de mosaïque d'Antakya (**fig. 3**) dont nous donnons l'image[34] : la présence d'un arbre à gauche faisait peut-être partie d'un canevas répandu, créé sans doute pour la peinture murale, mais aisément transposable dans le décor sculpté. La restitution précise du document bordelais reste pour le moment impossible, mais grâce aux détails encore lisibles dans le bas du tableau, une réplique éventuelle devrait être identifiée sans peine.

Il est plus douteux que l'on puisse jamais comprendre le revers de ces blocs amphiglyphes dont nous n'avons, jusqu'ici, envisagé qu'une face.

En effet, les dégradations sont cette fois beaucoup plus graves encore. Le bloc de gauche a été rétréci en épaisseur[35], recoupé à l'arrière de façon à faire disparaître toute trace de sculpture : toute la surface a été striée en oblique de sillons parallèles. Quant au bloc de droite, la moulure supérieure est entièrement arrachée et le haut relief des figures est abattu, si bien que sont seulement lisibles quelques vestiges du décor tracé sur le fond du tableau et l'étendue des masses qui étaient sculptées au premier plan, sans que subsiste presque aucun indice pouvant mettre sur la voie d'une interprétation (**fig. 6**).

Dans le champ à gauche, près de la coupure de joint où s'effectuait la réunion des deux blocs, se distingue avec peine une ligne incisée dans le sens vertical, dont deux segments légèrement incurvés se rejoignent en pointe ; il est difficile de dire s'il s'agit du contour d'un arrachement ou d'un élément du dessin gravé qui situait la scène. De fait, un peu plus à droite, affleure une bande verticale rectiligne ; le haut, devant lequel passe le bord découpé d'un motif plus ou moins guilloché, se perd dans la cassure de la moulure supérieure du bloc, et le bas disparaît derrière la saillie du sujet principal.

Dans la moitié droite du morceau conservé de la frise, on peut imaginer deux personnages. Le moins incertain paraît être un homme renversé en arrière, les jambes vers la gauche du spectateur et le torse revenant de face. Peut-être y a-t-il les plis d'un vêtement sous la hanche gauche ; peut-être la position oblique du corps implique-t-elle un soutien quelconque le long du côté gauche ; en tout cas, le bras droit, de l'aisselle au coude, est dressé verticalement et l'avant-bras arraché, mais dont on a la trace, était rejeté en arrière, au-dessus de la tête qui roulait peut-être sur l'épaule gauche.

Au-dessus de ce personnage allongé, un arrachement vertical correspond, semble-t-il, à un torse de face avec un bassin plus ou moins tourné vers la droite, placé au second plan. La ligne du flanc et l'arrondi d'une fesse paraissent sûrs, et au départ de la cuisse on note quelques griffures perpendiculaires au contour du côté droit du corps gisant, où

33. Sur la mosaïque de Tébessa, *LIMC* III, *s.v.* « Daphne », n° 18*, Apollon n'est pas plus haut que Daphné en train de se métamorphoser en laurier et son attitude répète celle de la nymphe qu'il poursuit. Sur la peinture de Stabies citée *supra* n. 28, les corps sont rapprochés en deux obliques parallèles. Une composition semblable s'observe sur la mosaïque de Salonique, *LIMC* III, *s.v.* « Daphne », n° 17*, où la figure féminine poursuivie (vêtue) se précipite vers la gauche, l'avant-bras droit tendu vers la gauche, main ouverte.

34. *LIMC* III, *s.v.* « Daphne », n° 22*. L'identité du personnage féminin n'a rien d'assuré.

35. De 10 cm environ : comparer les mesures indiquées *supra*, n. 6 et 7.

elles s'arrêtent. Simples coups d'outils ou rendu sommaire d'une étroite zone godronnée ? On hésite à en décider. Au ras de la cassure supérieure du bandeau sculpté, à droite comme à gauche de l'arrachement vertical en question, à la hauteur présumée des aisselles, le dessin incisé sur le fond de la frise évoque des plumes plutôt que des feuilles d'arbre. Enfin, dans l'angle inférieur gauche du bloc, les vestiges de reliefs arrondis, dans le prolongement du corps du premier personnage, peuvent suggérer ou bien une jambe droite soulevée le genou fléchi, ou bien l'indication d'objets quelconques, ou bien encore les spires d'une queue de monstre marin ou d'un anguipède.

La scène se déroulait-elle dans l'eau ou sur la terre ? La pose abandonnée du personnage étendu traduit-elle le sommeil ou la mort ? Admettons la présence d'une figure ailée et (comme sur l'autre face) un sujet mythologique. Si « l'étroite zone godronnée » en haut des cuisses du torse vertical provient d'une ceinture de nageoires, il doit s'agir d'un monstre marin. Justement, sur une mosaïque du Vatican (**fig. 7**), Skylla est figurée à côté d'un naufragé dont la pose est assez exactement celle de notre personnage étendu[36], et il est des cas où Skylla est dotée de grandes ailes « du type chauve-souris »[37], voire de grandes ailes d'oiseau. Pourtant, sur la frise de Bordeaux, aucun détail conservé ne fait explicitement penser à la mer[38]. Avant tout, les grandes ailes d'oiseau pourraient convenir à quelque sirène, et pas forcément à une sirène marine. Aussi bien le schéma de notre composition rappelle-t-il curieusement le groupe représenté sur un bas-relief de Boston, sur un médaillon de Bégram et sur une lampe corinthienne, où un démon féminin ailé s'accroupit sur un dormeur (berger, silène ou Pan) assoupi dans la chaleur de midi[39].

Les deux blocs de la rue du Pont-de-la-Mousque que j'ai rapprochés garderont peut-être longtemps le secret de leurs représentations ; celui-ci ne sera levé que le jour où l'on trouvera des répliques précises issues des mêmes modèles. Mais je voudrais souligner l'intérêt qu'il y aurait à reprendre d'ensemble l'étude des trouvailles faites dans ce quartier du vieux Bordeaux[40] : les éléments de colonnes et les corniches doubles qui en proviennent, s'ajoutant à notre frise double, permettraient sans doute d'entrevoir un monument important de l'époque gallo-romaine.

Jean MARCADÉ.

36. O. TOUCHEFEU, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Odysseus », n° 163* pour l'ensemble de la mosaïque et M.-O. JENTEL, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Skylla I », n° 42 pour la partie concernée.

37. Ex. : le miroir de Berlin *LIMC* VIII, *s.v.* « Skylla I », n° 55a.

38. Il est difficile d'imaginer dans la ligne incisée à gauche sur le fond de la frise le contour d'une voile ou, dans la bande verticale plate en léger relief qui passe à l'arrière-plan de la scène, un mât de navire. Quant aux éventuels enroulements que nous avons notés, ils ne ressemblent guère à des vagues.

39. Ph. BRUNEAU, *BCH* 95 (1971), p. 494-501 et E. HOFSTETTER, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Seirenes », n° 89* a-b-c. Sur la lampe de la collection Bousquet, Pan est allongé la tête à droite pour le spectateur.

40. Il y en a eu bien avant 1921 et aussi après (notamment en 1964, lors de la construction d'un établissement scolaire). Voir *Bordeaux, 2000 ans d'histoire*, p. 136-137, n^os^ 120-122, à propos du rempart gallo-romain de la fin du III^e^ s.

Fig. 1. — Bloc S 5 (cliché B. Biraben/Musée d'Aquitaine).

Fig. 2. — Bloc C 15 (cliché B. Biraben/Musée d'Aquitaine).

Fig. 3. — Mosaïque d'Antakya (cliché LIMC-CNRS, Paris).

Fig. 4. — Scellements au lit d'attente de C 15 et S 5
(cliché J.-M. Arnaud/Musée d'Aquitaine).

Fig. 5. — Assemblage C 15 + S 5
(cliché G. Réveillac/Centre C. Jullian, Aix-en-Provence).

Fig. 6. — Revers du bloc C 15
(cliché G. Réveillac/Centre C. Jullian, Aix-en-Provence).

Fig. 7. — Mosaïque du Vatican,
Mus. Chiaramonti, Bracio Nuovo
(photo Mus. V.16.21).

JUPITER DE POTAISSA. CONTRIBUTION À L'ICONOGRAPHIE JOVIENNE EN DACIE

I. La statuette du Jupiter de Potaissa

À l'occasion des fouilles archéologiques entreprises en 1981 dans le camp de la *legio V Macedonica* de Potaissa (aujourd'hui Turda, dép. de Cluj, Roumanie) fut découverte dans le bâtiment du commandement (*principia*), aile Nord, chambre 5, une statuette en bronze représentant Jupiter. La pièce est conservée au Musée d'Histoire de Turda, inv. n° 6606[1]. C'est la seule statuette avec un socle ornementé qui ait été trouvée jusqu'à présent en Dacie (**fig. 1-4**).

La pièce, haute de 13,9 cm (statuette : 10 cm; socle : 3,9 cm), en fonte creuse pour le corps et fonte pleine pour les membres, de patine brun foncé, présente des incrustations d'argent (pour les yeux) et de cuivre (pour les mamelons et le nombril). Le bras gauche et le manteau ont été coulés séparément.

Le dieu est représenté debout; le poids du corps porte sur la jambe droite, la gauche étant écartée. Le bras droit pend le long du corps, et la main tient le foudre. Le bras gauche est replié; la main se refermait sur une lance disparue. De l'épaule gauche, un manteau pend en chute épaisse; son extrémité s'enroule autour du bras et tombe avec des plis en zigzag sur le devant et un pan plus court en arrière. La draperie comporte trois poids coniques.

La tête, dont le sommet est pointu, est légèrement penchée à droite. Le visage est ovale, le front triangulaire, les arcades sourcilières proéminentes, les yeux profondément enfoncés, les pommettes saillantes, le nez long et fin, la bouche entrouverte. Le regard levé donne une expression pathétique au visage. La chevelure, la moustache « en volutes »,

1. Une première version de cet article est parue dans le volume *Civilizația romană în Dacia* (éd. M. Bărbulescu), *Bibliotheca Rerum Transsilvaniae* XIX (1997), p. 138-156. La statuette est mentionnée par M. Bărbulescu, *Interferențe spirituale în Dacia romană* (1984), p. 100, pl. XI, couvertures I et IV; *Id.*, *AW* 22, 1 (1991), p. 29, fig. 12-13; *Id.*, *Potaissa. Studiu monografic* (1994), p. 157, pl. XIV,1; et par L. Marinescu, « Typen römischer Bronzestatuetten aus Dakien », *Akten der 10. Tagung über antike Bronzen, Freiburg 1988* (1994), p. 276 = *Sargetia* 21-24 (1988-1991), p. 68.

la barbe fendue, ainsi que les poils pubiens, sont épais et bouclés. Le menton, sous la lèvre inférieure, est rasé. Les cheveux forment un tourbillon sur le sommet du crâne, à partir duquel les mèches en spirales se répartissent autour de la calotte. Des boucles entourent la tête comme une couronne; une longue boucle pend de la tempe jusqu'à l'oreille et quatre boucles pendent sur la nuque. Un anneau torsadé — diadème[2] — sépare la partie lisse des cheveux de celle ondulée.

Le corps et les membres sont fortement musclés. Les muscles pectoraux, abdominaux, comme les omoplates et le sillon dorsal, sont marqués et le dos est cambré. Le dieu n'est pas au repos, mais dans une position intermédiaire; du pied droit il touche le sol en appui stable, le pied gauche, en retrait, peu relevé, est posé en biais, la pointe vers l'extérieur. Les pieds sont chaussés de sandales.

Le socle, en forme de bobine, est orné de petites feuilles en haut et d'une moulure saillante en bas. La gorge centrale présente un motif floral, inscrit dans un cercle, incrusté d'argent et de cuivre. Des socles de même forme, avec ou sans décor, ont été trouvés à Herculanum[3], Augst[4], Avenches[5] et Weissenburg[6].

Le Jupiter de Potaissa correspond au type iconographique dénommé « Jupiter en majesté »[7] et a de nombreux parallèles dans le répertoire des bronzes romains[8], dont les plus proches sont :

1. Jupiter de Besançon. Musée de Chantilly. H. : 14,7 cm. L. Curtius, *MDAI(R)* 45 (1930), p. 1-28, pl. 7-10; S. Boucher, *op. cit.* (n. 7), pl. 33, fig. 151 (I^er^ s. ap. J.-C.); R. Thomas, *loc. cit.* (n. 7), p. 588, n° 12.

L'expression du visage, la position du corps, le mouvement du bras droit, la manière dont est représentée la chevelure font de la statuette de Besançon le meilleur parallèle au Jupiter de Potaissa, en dépit du fait que la forme de la tête, la position de la jambe gauche et le socle sont différents.

2. Jupiter de Bree. Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, inv. A 3288. H. : 54 cm. G. Faider-Feytmans, *in Bronzes hellénistiques et romains. Tradition et renouveau. Actes du V^e^ Colloque international sur les bronzes antiques, Lausanne 1978* (1979), p. 181-184; *Ead., Les bronzes romains de Belgique* (1979), p. 49-50 n° 1, pl. 1-4 (I^er^ s. ap. J.-C.); *Master Bronzes*, p. 264, n° 255, pl. VI (première moitié du II^e^ s.); R. Thomas, *loc. cit.* (n. 7), p. 588, n° 1; F. Canciani, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Zeus/Iuppiter », n° 90*.

Le visage du Jupiter de Bree est plus expressif, le manteau a des plis plus naturels et élégants, le mouvement du bras gauche est plus ample.

2. Voir pour la forme du diadème Cl. Rolley, « Une couronne et un diadème sur la tête d'Alexandre », *in Akten der 9. Int. Tagung über antike Bronzen, Wien 1986* (1988), p. 84-94.

3. T. Budetta, M. Pagano, *Ercolano : legni e piccoli bronzi* (1988), p. 68, n° 25.

4. A. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz I : Augst und das Gebiet der Colonia Augusta Raurica* (1977), n° 18, pl. 11; n° 26, pl. 15-16; n° 31, pl. 21-22; n° 52, pl. 52-53; n° 156-159, pl. 104.

5. A. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz II : Avenches* (1976), n° 15, pl. 14-15; n° 30, pl. 33-34.

6. H. J. Kellner, G. Zahlhaas, *Der römische Schatzfund von Weissenburg* (1983), p. 18, fig. 18-19.

7. J. Charbonneaux, « Le Zeus de Léocharès », *MMAI* 53 (1963), p. 9-17; S. Boucher, *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule pré-romaine et romaine* (1976), p. 84-86. Pour la typologie de Jupiter, voir aussi R. Thomas, « Die antiken Bronzen in Römisch-Germanischen Museum Köln. Die Jupiterstatuetten », *KJ* 28 (1995), p. 575-614.

8. Voir R. Thomas, *loc. cit.* (n. 7), p. 588.

3. Jupiter. Florence, Museo Archeologico, inv. 2291. H. : 31 cm. W. AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz* (1897), p. 263, n° 258; A. B. COOK, *Zeus. A Study in Ancient Religion*, II/1 (1965), p. 745-746, pl. XXXI; S. BOUCHER, *op. cit.* (n. 7), pl. 33, n° 148; R. THOMAS, *loc. cit.* (n. 7), p. 588, n° 1; F. CANCIANI, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Zeus/Iuppiter », n° 83*.

Par rapport au Jupiter de Potaissa, celui de Florence est plus vigoureux et son regard est moins pathétique. Différente est aussi la manière dont le manteau s'enroule autour du bras.

4. Jupiter de Pompéi. Naples, Museo Nazionale, inv. 111022. H. : 14 cm. S. BOUCHER, *op. cit.* (n. 7), pl. 33, n° 149; H. MENZEL, *in Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit. Akten der 6. Tagung über antike Bronzen, Berlin 1980* (1984), p. 193, fig. 27; R. THOMAS, *loc. cit.* (n. 7), p. 588, n° 17.

Les différences entre les statuettes de Pompéi et de Potaissa consistent dans la forme de la tête et du bras gauche et la présence de l'aigle au pied gauche du Jupiter de Pompéi.

Parmi les parallèles au Jupiter de Potaissa se trouvent deux autres statuettes qui représentent Jupiter sans manteau, mais qui du point de vue stylistique s'apparentent à celle de Dacie; elles sont datées des I^er^ et II^e^ s. ap. J.-C.; l'une est conservée à Paris, au Louvre[9], l'autre à Boston[10]. Il faut ajouter aussi une statuette trouvée dans la cachette de Bavay, qui représenterait plutôt Neptune[11].

Les statuettes mentionnées plus haut, en dépit de leurs similitudes, ne semblent pas provenir du même atelier. Le style classicisant, l'exécution soignée, ainsi que les pièces analogues datées permettent de situer le Jupiter de Potaissa dans la seconde moitié du I^er^ s. ap. J.-C.[12] et de l'attribuer à un atelier de la Gaule. À l'appui de notre hypothèse vient une statuette de Jupiter incrustée de cuivre aux mamelons et d'argent aux yeux, trouvée à Vieil Évreux et datée de la seconde moitié du I^er^ s. ap. J.-C.[13], et une statuette de Mercure, découverte à Pierre en Luiset, près de Lyon, datée du troisième quart du I^er^ s. ap. J.-C.[14].

En ce qui concerne l'origine iconographique du type Jupiter demi-nu, le foudre dans la main droite et la lance dans la main gauche, la plupart des chercheurs l'ont trouvée

9. A. DE RIDDER, *Les bronzes antiques du Louvre. I. Les figurines* (1913), p. 75, n° 505.

10. M. COMSTOCK, C. C. VERMEULE, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts Boston* (1971), p. 114; F. CANCIANI, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Zeus/ Iuppiter », n° 87*.

11. S. BOUCHER, H. OGGIANO-BITAR, « Les bronzes divins de la cachette de Bavay », *in Actas del XI. Congresso Internacional de bronces antiguos, Madrid 1990* (1993), p. 86-95, fig. 15; S. BOUCHER, H. OGGIANO-BITAR, « Le trésor des bronzes de Bavay », *Revue du Nord*, h.s., Collection archéologique, n° 3 (1993). De notre point de vue, la statuette représente plutôt Jupiter, tenant la patère, comme le Jupiter d'Auvernier : voir A. LEIBUNDGUT, *Die römischen Bronzen der Schweiz. III. Westschweiz, Bern und Wallis* (1980), p. 9, n° 1, pl. 1-2.

12. Au début, nous avons daté la statuette de l'époque antonine : *Akten der 10. Tagung über antike Bronzen, Freiburg 1988* (1994), p. 276. Pour une datation plus ancienne de la statuette avec socle représentant Apollon, du trésor de Weissenburg, voir A. KAUFMANN-HEINIMANN, *Die römischen Bronzen der Schweiz V : Neufunde und Nachträge* (1994), p. 7, n. 7.

13. S. et J.-P. BOUCHER, *Musée d'Évreux. Collections archéologiques. Bronzes antiques* 1 (1988), p. 32-35; I. LEVENTI, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Zeus », n° 196b.

14. A. LEIBUNDGUT, « Polykletische Elemente bei späthellenistischen und römischen Kleinbronzen : zur Wirkungsgeschichte Polyklets in der Kleinplastik », *in Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Ausstellung im Liebieghaus aus Frankfurt am Main 1990/1991, n° 191, p. 656-657.

dans l'art grec. W. Amelung[15], A. Furtwängler[16], L. Curtius[17], R. Fleischer[18] attribuent le prototype à un des successeurs de Phidias de la seconde moitié du v^e^ s. av. J.-C.; E. Berger l'attribue à Myron[19]; J. Dörig le met en relation avec le « Zeus de Tarente » de Lysippe[20], tandis que K. A. Neugebauer[21], H. Menzel[22] et A. Leibundgut[23] considèrent qu'il s'agit d'une œuvre romaine éclectique, avec des éléments du classicisme grec.

La statuette du « Jupiter de Potaissa » n'est pas unique dans le répertoire des bronzes romains de la Dacie; plusieurs autres représentent le dieu suprême.

II. Jupiter demi-nu

Drobeta-Turnu Severin, Musée « Région Portes de Fer », inv. II 7092.

Provenance : Drobeta.

La statuette, en fonte pleine, est bien conservée. L'avant-bras gauche, un pan du manteau et l'attribut de la main gauche manquent. H. : 12 cm. Après nettoyage, la patine est brun doré (**fig. 5**).

Le dieu, le manteau enroulé autour du bras gauche, tient de la main droite tendue le foudre. Le bras gauche, écarté du corps, est levé. L'appui est sur la jambe droite; la jambe gauche est légèrement pliée et le pied en retrait. Les traits du visage sont ceux d'un homme âgé avec des yeux profonds et un regard expressif, un nez long, des pommettes saillantes, une bouche petite. La chevelure est fournie, les cheveux tombent sur les épaules, la barbe abondante est fourchue. Une couronne de feuilles, dont les extrémités se croisent sur la nuque, entoure la tête. Le corps est musclé. Une incision verticale sur la poitrine indique le sternum et deux incisions horizontales le pli pectoral et la taille. La tête est mieux réalisée que le corps. L'ample mouvement des bras est caractéristique du type « Jupiter à la chlamyde en sautoir »[24].

Seconde moitié du II^e^ s. ap. J.-C.

Bibl. : A. Bărcăcilă, *Arhivele Olteniei* 13 (1934), p. 84-85, fig. 18, n° 6A; D. Tudor, *Drobeta* (1965), fig. 32,1; I. Miclea, R. Florescu, *Strămosii românilor. Daco-romanii* 1 (1980), n° 355, p. 111; L. Marinescu, M. Bărbulescu, *Civilizația romană în Dacia* (1997), p. 142-143, fig. 5.

Les statuettes de Jupiter demi-nu avec couronne de feuilles sur la tête, foudre dans la main droite et lance ou hampe dans la main gauche sont plus fréquentes que celles

15. *Florentiner Antiken* (1893), p. 7.
16. *Über Statuenkopien im Altertum* (1897), p. 551-552.
17. « Bronzen aus der Sammlung Goethes », *MDAI(R)* 45 (1930), p. 1-26.
18. *Antike Bronzestatuetten aus Carnuntum* (1966), p. 7.
19. « Zum Samischen Zeus des Myron in Rom », *MDAI(R)* 76 (1969), p. 75.
20. *JDAI* 79 (1964), p. 257-258.
21. *In Antike Plastik. W. Amelung zum 60. Geburtstag* (1928), pl. 159-160.
22. « Toreutik und figürliche Bronzen römischen Zeit », *in Akten der 10. Tagung über antike Bronzen, Berlin 1980* (1984), p. 195.
23. *Die Römische Bronzen der Schweiz* III (1980), p. 9-13.
24. S. Boucher, *op. cit.* (n. 7).

qui le représentent diadémé[25]. La couronne a d'habitude des feuilles pointues, interprétées comme des feuilles de chêne, de laurier ou d'olivier[26].

Les pièces analogues les plus proches sont :

1-2. Paris, Louvre. A. DE RIDDER, *Les bronzes antiques du Louvre* I (1913), p. 502, n° 502, et p. 506, n° 506.

3. Aoste, Museo Archeologico. G. A. MANSUELLI *et al., Arte e civiltà nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia* (1964), p. 311, n° 441, pl. CXIV.

4. Avignon, Musée Calvet. H. ROLLAND, *Bronzes antiques de Haute Provence*, XVIII[e] Suppl. à *Gallia* (1965), p. 27, n° 1, fig. 1.

5. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, inv. 127, 1882. K. SZIRMAI, *Bronzestatuetten aus Aquincum*, p. 4, n° 1, fig. 1.

6. Carnuntum, Museum Carnuntinum, inv. 11976. R. FLEISCHER, *Antike Bronzestatuetten aus Carnuntum* (1966), p. 7, n° 1, pl. I, fig. 1.

7. Rigny-la-Salle. R. BILLORET, *Gallia* 30 (1972), p. 358, fig. 15.

8. Sofia, Musée National Archéologique, inv. 1366. L. OGNENOVA-MARINOVA, *Statuettes en bronze du Musée Archéologique de Sofia* (1976), p. 70, n° 61.

9. Stuttgart, Collection Dr. H. Sceufeln de Oberlingen. G. HAFNER, *Die Bronzen der Sammlung Dr. Heinrich Sceufeln im Oberlingen* (1958), p. 30, n° 244, fig. 244.

10. Vérone, Museo Archeologico. L. FRANZONI, *Bronzetti romani del Museo Archeologico di Verona* (1973), n° 9.

11. Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. VI 198. K. GSCHWANTLER, *Kunsthistorisches Museum Wien. Guss und Form. Bronzen aus der Antikensammlung*, p. 87, n° 101, fig. 168.

12. Vienne. S. BOUCHER, *Vienne. Bronzes antiques. Inventaire des collections publiques françaises* 17 (1971), p. 34-35, n° 2, fig. 2.

III. Jupiter nu

Cluj-Napoca, Musée National d'Histoire de la Transylvanie, inv. IN 19075.
Provenance : Potaissa (Turda, dép. de Cluj), découverte fortuite.

La statuette est bien conservée, à l'exception des jambes. L'attribut de la main gauche manque. Fonte creuse pour le corps et la tête et fonte pleine pour les membres. Après le nettoyage la patine est gris foncé. H. : 13,5 cm (**fig. 6**).

Le dieu nu, debout, le foudre dans la main droite, a la tête légèrement penchée vers la droite. Le visage ovale est expressif, le regard nostalgique, le nez aquilin, la bouche entrouverte. La chevelure est abondante, des boucles rondes entourent la tête et des mèches spiraliformes partent du sommet en couvrant la calotte. Une couronne de feuilles avec une rosette au milieu et deux grandes feuilles sur la nuque est serrée par

25. Voir R. THOMAS, *loc. cit.* (n. 7), p. 588.
26. Pour la forme de la couronne, voir M. SCHLEIERMACHER, *KJ* 23 (1990), p. 249-254.

un ruban dont les extrémités tombent sur les épaules. La moustache « en volute » s'unit à la barbe fournie, avec deux rangées de boucles. Le corps est souple, en appui sur la jambe droite, la jambe gauche fléchie. Le modelé de la musculature est précis : ainsi, les muscles pectoraux, abdominaux, l'aine, les biceps sont marqués. Le torse pivote légèrement vers l'avant du côté droit. Le mouvement des bras est élégant : le bras droit écarté du corps est tendu vers l'avant et le bras gauche levé à angle droit.

Époque antonine.

Bibl. : C. Pop, *ActaMusNapoca* 3 (1966), p. 465-466 ; *Römer in Rumänien. Ausstellung Köln* (1969), p. 193, F8 = *Civiltà romana in Romania* (1970), p. 200, F3, pl. XIX ; H. Menzel, *loc. cit.* (n. 22), p. 191, fig. 21 ; S. Boucher, *op. cit.* (n. 7), pl. 25, fig. 111 ; L. Marinescu, *in Akten der 10. Internationalen Tagung über antike Bronzen, Freiburg 1988* (1994), p. 277, n° 2 ; M. Bărbulescu, *Potaissa*, p. 157, pl. XV,1 ; L. Marinescu, M. Bărbulescu, *Civilisaţia romană în Dacia* (1997), p. 143-144, fig. 6 ; R. Thomas, *loc. cit.* (n. 7), p. 595, n° 3.

La tête — et surtout l'expression du visage — ressemble à la tête d'une statuette d'Avignon représentant Jupiter[27].

IV. Jupiter nu

Musée d'Histoire de Turda, inv. 5508.

Provenance : Potaissa (Turda, dép. de Cluj) dans les *principia* du camp romain, cour, angle Sud-Est, dans une fosse.

La statuette, bien conservée à l'exception de la main gauche cassée, réalisée en fonte pleine, a une patine verdâtre. H. : 9,6 cm (**fig. 7-8**).

Jupiter nu, debout, s'appuie sur la jambe droite ; la jambe gauche est fléchie vers l'arrière ; le dieu tient sur la paume droite le foudre. La tête est grande par rapport au corps. Le visage est ridé, les yeux profonds, les pupilles incisées, les arcades sourcilières sont proéminentes, les pommettes saillantes, la bouche petite et entrouverte. La tête est surmontée d'une grosse couronne de laurier dont deux grandes feuilles se croisent sur la nuque. La chevelure est fournie, des boucles entourent la tête et couvrent les oreilles ; d'autres mèches incisées couvrent la calotte. La barbe est fourchue et la moustache épaisse. La musculature — les muscles pectoraux, abdominaux et fessiers — est bien mise en évidence. Le pli pectoral, l'aine, les mamelons et le nombril sont marqués par des incisions. La musculature contractée des épaules est due à la position des bras : le droit à demi plié et tendu vers l'avant, le gauche relevé à angle droit. Les muscles de la jambe sont contractés eux aussi. Le dieu est chaussé de sandales.

Seconde moitié du II^e^ s. ap. J.-C.

Bibl. : L. Marinescu, M. Bărbulescu, *Civilizaţia romană în Dacia* (1997), p. 144, n° 4, fig. 7-8.

27. H. Rolland, *Bronzes antiques de Haute Provence*, XVIII^e^ Suppl. à *Gallia* (1965), p. 31, n° 11.

Les statuettes de Potaissa représentant Jupiter nu, tenant le foudre dans la main droite, ont beaucoup de parallèles[28], dont les plus proches sont :

1. Autun, Musée Rolin. P. Lebel, S. Boucher, *Musée Rolin. Bronzes figurés antiques* (1975), p. 38, n° 46.

2. Carnuntum, Museum Carnuntinum, inv. 11943. R. Fleischer, *Die römischen Bronzen aus Österreich* (1967), p. 27, n° 10, pl. 6.

3. Cologne, Römisch-Germanisches Museum. *Römer am Rhein* (1967), p. 211, C 49; R. Thomas, *loc. cit.* (n. 7).

4. Cologne, Römisch-Germanisches Museum, inv. 936. *Römer am Rhein* (1967), p. 211, C 51; R. Thomas, *loc. cit.* (n. 7).

5. Lyon. S. Boucher, *op. cit.* (n. 7), pl. 23, n° 103.

6. Padoue, Museo Civico, inv. 364. G. Zampieri, *Bronzetti figurati etrusci, italici, paleoveneti e romani del Museo Civico di Padove* (1986), p. 249-253, n° 147; F. Canciani, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Zeus/ Iuppiter », n° 91a*.

7. Paris, Cabinet des Médailles; E. Babelon, A. Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale* (1895), p. 1-2, n° 3.

8. Sofia, Musée National Archéologique, inv. 6380. L. Ognenova-Marinova, *Statuettes en bronze du Musée Archéologique de Sofia* (1976), p. 67, n° 58, fig. 58.

9. Strasbourg, Musée Archéologique, inv. 2028. B. Schnitzler, *Bronzes antiques d'Alsace* (1995), p. 36, n° 10.

10. Schwäbisch Gmünd, Musée de la Ville, inv. RÜB 4. H. U. Nuber, *Antike Bronzen aus Baden-Württenberg* (1988), p. 94, n° 16, fig. 16.

V. Jupiter nu

Drobeta-Turnu Severin, Musée « Région Portes de Fer », inv. II 9448.
Provenance : Salcia, dép. de Mehedinţi.

État de conservation précaire, l'avant-bras droit et les pieds, de même que l'attribut de la main gauche, manquent; surface corrodée. Fonte pleine. Patine gris verdâtre. H. : 10,2 cm (**fig. 9**).

Jupiter nu, debout, en appui sur la jambe droite, la gauche fléchie, lève le bras droit, tandis que le bras gauche à demi plié pend. De la main droite, il tenait une lance ou une hampe et de la main gauche le foudre, comme le prouve la main avec les doigts serrés. Les cheveux « en rouleau » entourent la tête. La barbe fourchue est abondante. Les seins ronds, avec les mamelons indiqués par des cercles incisés, sont mis en évidence. Deux incisions courbes, parallèles, se trouvent sous chaque sein. Une longue incision verticale traverse la poitrine et une incision profonde souligne le sexe.

28. R. Thomas, *loc. cit.* (n. 7), p. 595-596.

Fin du II^e^ - début du III^e^ s. ap. J.-C.

Bibl. : L. MARINESCU, M. BĂRBULESCU, *Civilizaţia romană în Dacia* (1997), p. 145, n° 5.

Du point de vue stylistique la statuette a un parallèle en Mésie Supérieure[29].

Pour donner une image complète des représentations en bronze de Jupiter, il faut ajouter une pièce absolument primitive de Dierna[30] (**fig. 10**) et des fragments d'une statue de grandes dimensions de Sucidava[31].

Il existe plusieurs typologies des statuettes en bronze représentant Jupiter, comme celles dressées par S. Boucher pour la Gaule[32], A. Kaufmann-Heinimann pour Augst[33] et récemment R. Thomas pour les statuettes de Cologne[34]. Les types attestés au Nord du Danube se retrouvent dans tout l'Empire romain, mais on n'a pas trouvé jusqu'à présent de statuettes représentant « Jupiter, type à la chlamyde en sautoir » et « Jupiter trônant ». Il n'est peut-être pas dépourvu de signification que trois des statuettes représentant Jupiter proviennent de Potaissa où on a découvert aussi quarante autels dédiés au dieu suprême.

Les statuettes de Jupiter trouvées en Dacie peuvent être groupées selon les types suivants :

I. Jupiter nu, le foudre dans la main droite, la lance ou la hampe dans la main gauche.

variante a : couronne de feuilles sur la tête
— Jupiter de Potaissa (n° III)
— Jupiter de Potaissa (n° IV)

variante b : sans couronne
— Jupiter de Salcia (n° V)

II. Jupiter, le manteau sur l'épaule gauche, le foudre dans la main droite, la lance ou la hampe dans la main gauche.

variante a : diadème sur la tête
— Jupiter de Potaissa (n° I)

variante b : couronne sur la tête
— Jupiter de Drobeta (n° II)

29. M. VELICKOVIĆ, *Petits bronzes figurés au Musée National de Beograd, Antiquités* (1972), p. 114-115, n° 3.

30. D. ISAC, « Monumente votive romane », *Banatica* 1 (1971), p. 116-117, fig. 2a-b; L. MARINESCU, M. BĂRBULESCU, *Civilizaţia romană în Dacia*, (1997), p. 145-146.

31. C. C. PETOLESCU, *Religiile din Dacia Inferior*, thèse de doctorat, Université de Bucarest (1978). Les pièces se trouvent à l'Institut Archéologique de Bucarest, Musée National d'Antiquités, inv. III 5670; III 5672; III 4270; III 5675; III 5673; III 5676; III 5677; III 5671; III 4268.

32. *Op. cit.* (n. 7), p. 67-86.

33. *Die römischen Bronzen der Schweiz I : Augst* (1977), p. 17.

34. *Loc. cit.* (n. 7), p. 575-614.

En ce qui concerne l'origine de ces types, même si on admet qu'il s'agit d'œuvres éclectiques de l'art romain, il faut cependant y reconnaître l'écho de sculptures grecques. Si Jupiter nu, le foudre dans la main droite et la lance dans la gauche, a comme archétype le Zeus Brontaios de Léocharès[35], le type avec manteau sur l'épaule semble plus éloigné d'un prototype grec, mais inspiré d'une œuvre du v^e^ s.[36].

Lucia MARINESCU,
Mihai BĂRBULESCU.

35. J. CHARBONNEAUX, *MMAI* 53 (1963), p. 9-17; S. BOUCHER, *op. cit.* (n. 7), p. 67-68; A. KAUFMANN-HEINIMANN, *op. cit.* (n. 33), p. 17 et n. 1-9; A. N. ZADOKS-JOSEPHUS JITTA, *Alba Regia* 21 (1984), p. 10-16; R. THOMAS, *loc. cit.* (n. 7), p. 576.

36. Nous remercions vivement Madame A. Kaufmann-Heinimann pour la bibliographie qu'elle nous a envoyée et pour ses conseils.

Fig. 1-4. — Jupiter de Potaissa.

Fig. 5. — Jupiter de Drobeta.

Fig. 6. — Jupiter de Potaissa.

Fig. 7. — Jupiter de Potaissa.

Fig. 8. — Jupiter de Potaissa.

Fig. 9. — Jupiter de Salcia.

Fig. 10. — Jupiter de Dierna.

ÜBERLEGUNGEN ZUR IKONOGRAPHIE DES « EDLEN » PRIAPOS

Die Priaposbilder der vorhellenistischen Zeit können noch nicht die ganzmenschliche Form späterer ikonographischer Fassungen gehabt haben, sondern müssen entsprechend dem « *xoanon* mal dégrossi des paysans de l'Hellespont »[1] aus einfachen hölzernen Idolen bestanden haben. Von diesen vermitteln die Vasenbilder klassischer Zeit eine bereits künstlerisch verfeinerte Ausprägung in Gestalt der attischen Herme[2], bei denen häufig das Material Holz, aus dem diese gearbeitet zu denken sind, noch immer deutlich gemacht ist[3]. Diese ikonographische Form des Priaposbildes hat ihre Gültigkeit bis zum Ende der Antike behalten[4], auch wenn sich daneben andere künstlerische Erscheinungsformen ausgebildet haben, denen die menschliche Gestalt zur Grundlage gemacht wurde[5].

Auch wenn der genaue Zeitpunkt dieser ikonographischen Erweiterung in der Bildwerdung des Gottes nicht genau festzulegen ist, so darf doch als sicher gelten, daß dieser Vorgang nicht in die Jahre vor Alexander d. Gr. fallen kann[6]. Zwar weisen die – gewiß nicht durchgängig als sichere Zeugnisse des Priapos anzusehenden – attischen Vasen[7] darauf hin, daß der Gott seine Heimat an der Südküste des Hellespont bereits in der Zeit der griechischen Klassik verlassen hat, doch scheint er eine über Attika hinausgehende Verbreitung tatsächlich erst mit dem Beginn des Hellenismus erfahren zu

1. R. Turcan, *MEFR* 72 (1960), S. 168; vgl. auch H. Herter, *RE* XXII 2 (1954), *s.v.* « Priapos », Sp. 1938 f.; H. Wrede, *Die antike Herme* (1985), S. 6.

2. Vgl. W.-R. Megow, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Priapos », Nr. 6-9.

3. Vgl. ebenda, Nr. 6, 7, 9.

4. Vgl. ebenda, S. 1034 (Typus III E), 1038 (Typus VIII). Die *lordosis*-Haltung des Typus III scheint bei Priapos-Hermen eine primäre Erscheinung zu sein.

5. Vgl. ebenda, S. 1031 (Typus III A/B), 1034 f. (Typus IV A/B), 1036 (Typus V A-C), 1036 f. (Typus VI A-C), 1037 f. (Typus VII), 1039 ff. (Typus X), 1041 (Typus XI). Wie stark die ursprüngliche Hermengestalt des Gottes aus Lampsakos auch dessen menschengestaltige Bildungen noch beeinflußte, zeigen die ebenda 1042 (rechte Spalte) genannten Beispiele von Mischformen zwischen Hermenschaft und menschlich gebildeten Beinen (vgl. dazu auch generell Wrede, a.O. [Anm. 1] 4 f.). Die Oberkörper-Herme läßt sich schon vorhellenistisch nachweisen (vgl. ebenda, Nr. 9*), scheint also nicht von der menschlichen Ganzkörperform des Gottes abhängig zu sein.

6. Vgl. ebenda, S. 1029 (linke Spalte).

7. Vgl. Anm. 2.

haben. Wenn man dafür immer wieder den Alexanderzug als Voraussetzung genannt hat[8], so ist diese Annahme kaum zurückzuweisen, auch wenn sie von keiner Quelle gestützt wird. Auch der Hinweis Diodors (IV 6, 4), demzufolge Priapos in nahezu allen Mysterienkulten mit verehrt wurde[9], geht in die Richtung, daß in der frühen hellenistischen Zeit, als die Mysterien einen deutlichen Aufschwung erfuhren, der Priaposkult sich verstärkt ausbreitete. Es scheint offensichtlich, daß erst unter diesen Voraussetzungen der ikonographische Wandel des Priaposbildes zu einem menschengestaltigen Gott erfolgte.

Daß bei der Ausbreitung des Gottes aus Lampsakos und der Ausbildung seines Kultes in hellenistischer Zeit Alexandria eine führende Rolle gespielt haben muß, legen die Quellen zumindest nahe. Darauf hat R. Turcan jüngst erneut hingewiesen[10], der das sakrale Wirken des Priapos vor allem im Zusammenhang mit dem für das Herrschaftsverständnis der Lagiden wichtigen Gott Dionysos würdigt, was in der zweifachen Erscheinung des Lampsakeners in der *Pompê* des Ptolemaios Philadelphos seinen bislang prägnantesten Ausdruck findet[11]. Dort erscheint er einmal als Begleiter seines Vaters Dionysos und das zweite Mal als der des Königs und Alexanders d. Gr. neben der personifizierten Tugend (APETH). Hier wird schlagartig deutlich, daß der alte Gott des einfachen Landvolkes, der er von seinem nordwestkleinasiatischen Ursprung her war und der er offenbar auch immer geblieben ist, nach seinem endgültigen Einzug in den griechischen Kulturkreis vor allem dem Wirkungsfeld des ptolemäischen Herrscherhauses untergeordnet wurde. Ohne wirklich erkennen zu können, wie sich dieser Umstand auf seine kultischen Formen und sein bildliches Verständnis ausgewirkt hat, steht doch zu vermuten, daß er zu seiner Bildwerdung nicht unerhebliches geleistet hat, zumal ähnlich enge Bezüge zu anderen hellenistischen Herrscherhäusern nicht überliefert werden. Eine wie große Rolle der Gott in der Kultur des hellenistischen Ägyptens zumal auch beim einfachen Volk gespielt haben muß, veranschaulichen die so zahlreich überlieferten Terrakotten, die ähnlich wie die großplastischen Werke zumeist der römischen Kaiserzeit entstammen, wohl aber auf frühere Schöpfungen zurückgehen und in synkretistischer Art und Weise Verbindungen mit altägyptischen Gottheiten eingehen[12].

Nicht beweisbar ist, daß die beiden im folgenden besprochenen Typen großplastischer Priaposbilder alexandrinisch-ptolemäischen Ursprungs sind, auch wenn zumindest für den sog. « edlen » Typus dies doch wahrscheinlich gemacht werden kann. Der sog. Anasyrma-Typus, bei dem der streng frontal ausgerichtete Gott über seinem erigierten Glied den Chiton mit beiden Händen zu einem Bausch ausbreitet, in dem sich Früchte und Blumen befinden, wird in zwei Varianten überliefert, der mit eng zusammenstehenden Beinen und der in ponderiertem Stand[13]. Rein entwicklungsgeschichtlich gesehen wird man die Variante A mit den zusammengestellten Beinen für die ursprüngliche Schöpfung halten

8. Vgl. *RE* XXII 2 (Anm. 1), Sp. 1939; *LIMC*, a.O. (Anm. 2), S. 1029 (linke Spalte).

9. Vgl. Turcan, a.O. (Anm. 1), S. 167 f.; *LIMC* ebenda.

10. R. Turcan, « Priape et le dionysisme alexandrin », *in Alessandria e il Mondo Ellenistico-romano. I Centenario del Museo Greco-Romano. Alessandria, 23-27 Novembre 1992. Atti del II Congresso Internazionale Italo-Egiziano* (1995), S. 105 ff.

11. Vgl. *LIMC*, a.O. (Anm. 2), Nr. 2 (mit falscher Seitenangabe bei Fraser; richtig: 207); Turcan, ebenda, S. 107.

12. Zuletzt J. Fischer, *Griechisch-römische Terrakotten aus Ägypten* (1994), S. 299 ff., Nr. 697-712, Taf. 74-76; vgl. *LIMC*, ebenda, S. 1039 ff. (Typus X).

13. Vgl. *LIMC*, ebenda, S. 1034 (Typus IV A/B).

wollen, da diese der alten Hermenform des Götterbildes aus vorhellenistischer Zeit bildtypologisch näher steht als die Variante B mit der Differenzierung in Stand- und Spielbein. Der umgekehrte Vorgang dürfte auszuschließen sein, denn der ponderiert stehende Priapos müßte dann als klassische Schöpfung des 4. Jahrhunderts v. Chr. gelten, als es anthropomorph gebildete Statuen des Gottes ganz offensichtlich noch gar nicht gab. Das genaue zeitliche Abhängigkeitsverhältnis der Variante B von der vorangehenden A ist natürlich nicht mehr wirklich zu ermitteln – ein relativ enger Anschluß von B an A ist grundsätzlich nicht auszuschließen –, doch liegt die Annahme nahe, daß der ponderiert stehende Gott konzeptionell eine klassizistische Reaktion auf den in gebundenem Stand stehenden bedeutet und nicht vor dem 2. Jahrhundert v. Chr anzusetzen ist. Wann aber muß dann die ursprüngliche Variante A als künstlerische Schöpfung erfolgt sein ? Der aus den eng beieinander stehenden, gestreckten Beinen resultierende starre, denkmalhafte und unräumliche Stand ohne Angabe von innerer Körperbewegung, bei dem die Figur zudem in eine in geradem Verlauf starr umschreibende Umrißlinie eingebunden wird und ihr Aufbau durch streng horizontal angelegte Gliederungselemente belebt ist, zeigt die typischen Merkmale frühhellenistischer Statuenbildung der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr., als etwa Polyeuktos seine konzeptionell vergleichbare Demosthenesstatue schuf oder aber die Mädchenstatue in der Münchner Glyptothek 478 entstand[14], die in ihrem straffen, enträumlicht-gebundenen Figurenaufbau dem der Priaposstatue des Typus IV A besonders nahe steht.

Die ikonographische Bereicherung dieses Figurentypus gegenüber dem alten, von der Form des natürlichen Astes abhängigen Bild ohne Attribute, das seine inhaltliche « Aussage » in einer künstlerisch unspektakulären Weise auf den erigierten Phallos – eventuell verbunden mit der « Lordosis »-Haltung[15] – konzentrierte, zeigt gleichermaßen das veränderte, von hellenistischen Vorstellungen geprägte Verständnis des aufgewerteten Gottes an. Von der inhaltlichen Konzeption her wird das Götterbild jetzt reflektorisch zergliedert und gewissermaßen neu zusammengefügt. Der übergroß vortretende Phallos zeigt die sexuelle Potenz und fleischliche Begierde des Fruchtbarkeitsgottes an, so wie die Früchte im Gewandbausch sein Wirken zum Nutzen des Menschen in der Natur veranschaulichen. Der hier deutlich werdende schöpferische Akt, dessen Ausbildungsort nicht festgelegt werden kann[16], verdient durchaus Beachtung.

Das Bild des « edlen » Priapos[17], als ikonographisches Phänomen längst erkannt[18], wenn auch in seiner Wertigkeit innerhalb der Priapos-Ikonographie bislang nicht wirklich gewürdigt, läßt sich weniger gut auf einen genau zu definierenden Typus zurückführen und steht in manchem gestalterischen Element einem bestimmten Bereich der Dionysos-Ikonographie nahe[19], was dazu geführt hat, daß es als solches kaum wahrgenommen wurde. Der Begriff geht zurück auf eine Beobachtung von E. Simon, derzufolge die Attaschen am oberen Henkelansatz der Ptolemäerkannen Priapos « in der edlen Form »

14. Demosthenes : R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (1991), S. 37 f., Abb. 39; Mädchen München : F. Hiller, *Antike Plastik* IV (1965), S. 43 ff., Taf. 20-24.

15. Vgl. *LIMC*, a.O. (Anm. 2), S. 1030 f.

16. Daß dieser Vorgang eher in einer der östlichen Metropolen stattfand als in einem der alten griechischen Zentren des Mutterlandes oder Kleinasiens, dürfte naheliegend sein.

17. Vgl. *LIMC*, a.O. (Anm. 2), S. 1037 f. (Typus VII), 1038 (Typus VIII B), 1041 (Typus XII B).

18. Vgl. vor allem L. Curtius, *AE* (1953-1954), S. 230 ff.

19. Vgl. besonders Turcan, a.O. (Anm. 1), S. 172 ff.

wiedergeben[20]. Ihn zeichnet als grundlegendes ikonographisches Element der lange, bis zu den Füßen herabfallenden Chiton aus, der das Glied verdeckt, ohne es allerdings darunter ganz verschwinden zu lassen. Die Erektion bewirkt, daß es sich durch den dünnen Stoff des Gewandes mehr oder weniger deutlich abzeichnet[21], was als optisches Signal für die Deutung der jeweiligen Figur fraglos auch notwendig ist. Offenbar soll mit dieser künstlerischen Form die Drastik in der Zur-Schau-Stellung der sexuellen Potenz zurückgenommen werden zugunsten einer ebenso zurückhaltenden wie raffinierten Wiedergabe der androgynen Natur des Gottes, die vorhellenistischen Darstellungen fremd ist und vielleicht überhaupt erst in hellenistischer Zeit ein Wesensaspekt des Priapos wurde[22]. Man wird diese Form des Priaposbildes, die nicht auf einem solch fest umrissenen Katalog typologischer Elemente aufbaut wie der Anasyrma-Typus, so daß sie keine eigentlichen « Repliken » bewirkt, als die künstlerisch raffinierteste Art der Darstellung des alten Gottes aus Lampsakos zu verstehen haben, die verdeutlicht, wie viele Vorstellungen diesen Wandel bewirkt haben müssen. Auch kann man sich nur schwer vorstellen, daß das auf diesem Weg geschaffene neue Götterbild noch den Gott der « kleinen Leute » betrifft, dessen Ikonographie auch weiterhin auf der gestalterischen Grundlage der Herme aufbaute. Vielmehr scheint der hellenistische Priapos in der « edlen » Form den Gott der sozialen Oberschicht zu meinen, unter allen nachweisbaren ikonographischen Möglichkeiten am ehesten den des Herrscherhauses – doch welches Herrscherhauses und unter welchen kultischen Voraussetzungen ?

Die schon angeführte Tatsache, daß sich durch die Quellen Bezüge lediglich zum alexandrinischen Herrscherhaus der Lagiden nachweisen lassen[23], führt zu der Annahme, daß die « Erfindung » des « edlen » Priapos in der Hauptstadt des Ptolemäerreiches erfolgte. Zwingend ist das nicht; immerhin scheint sich aber aus einer Serie von Reliefwerken der römischen Kaiserzeit die Möglichkeit zu ergeben, die Ikonographie des « edlen » Priapos unter ganz bestimmten Voraussetzungen in Alexandria einsetzen zu lassen.

Unter dem Stichwort « Demeter/Ceres », Nr. 147, sind im *LIMC*-Band IV zwei Campana-Reliefs im Thermenmuseum aufgeführt und abgebildet[24], von denen das mit der verhüllt sitzenden männlichen Gestalt in einer anderen Abbildung hier nochmals vorgelegt wird (**Abb. 1**)[25]. Der erhaltene Teil der nach rechts hin weitgehend verlorenen

20. *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Silenoi », Nr. 192; vgl. ebenda, *s.v.* « Priapos », Nr. 179.

21. Die Dezenz in der Darstellung dieses Zuges hat bewirkt, daß die « Frauenstatue » im Thermenmuseum Inv. 2001751 nicht als Darstellung des Priapos erkannt wurde; vgl. *Museo Nazionale Romano* I 8,2 (1985), S. 370 ff., Nr. VIII, 8 (E. Fileri); U. Mandel, *in Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988* (1990), S. 351, Anm. 19; *LIMC* VIII (vgl. Anm. 2), Nr. 117.

22. Daß das zum Bausch über dem erigierten Glied hochgenommene Gewand des Anasyrma-Typus ebenfalls der Chiton ist, versteht sich von selbst, denn dieser stellt das für Priapos typische Gewand dar.

23. Wenn die *Anth. Plan.* 239 (Apollonidas von Smyrna; vgl. B. Kytzler, C. Fischer, *Carmina Priapea. Gedichte an den Hirtengott* [1978], S. 56; *LIMC*, a.O. [Anm. 2], Nr. 3) einen Phyromachos (oder Phylomachos) als Künstler eines knieenden Priapos erwähnt, so könnte sich daraus ein Bezug zum Herrscherhaus der Attaliden ergeben, für das dieser Künstler Aufträge ausgeführt hat (vgl. zuletzt B. Andreae, in B. Andreae [Hrsg.], *Phyromachos-Probleme*, *MDAI(R) Erg.-H.* 31 [1990], S. 89 ff.). Doch ist die Quelle zu wenig aussagekräftig, als daß dieser Schluß mit Sicherheit möglich wäre.

24. St. de Angeli, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Demeter/Ceres », Nr. 147*, Taf. 607; vgl. H. von Rhoden, H. Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs* (*Die antiken Terrakotten* IV [1911]), S. 7 f., Taf. 45. 46.

25. Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 4357; Inst. Neg. DAI Rom 1978.

Darstellung zeigt drei nach rechts ausgerichtete Figuren in unterschiedlicher Haltung und Aktion. Links steht hoch aufgerichtet eine Frau im doppelt gegürteten Peplos mit einer die Schultern, Arme und den Oberkörper bedeckenden Stola, die mit beiden Händen ein Liknon über den Kopf des vor ihr auf einem *diphros* sitzenden verhüllten Mannes, bei dem es sich um Hercules handelt, hält. Dieser ist leicht vorgebeugt und stützt sich mit der rechten Hand auf die Kante der mit einem Widderfell belegten Sitzfläche; im linken Arm hält er eine Fackel. Er überschneidet ein wenig einen vor ihm leicht vorgebeugt stehenden langbärtigen Mann mit kleinen, tiefliegenden Augen, dicker Knollennase und kunstvoll um den Kopf gelegter langhaariger Frisur[26], in der ein dicker Reif (das στρόφιον) liegt[27], von dem vorn eine Blüte oder Ähre nach oben absteht[28]. Bekleidet ist der Mann mit Ärmelchiton, untergürtetem Fransenpeplos und darüber gebundener und hinten verknoteter Schärpe. Ausweislich der Parallelen[29] hielt er in der erhobenen linken Hand ein Tablett mit Früchten[30], was aber auf der Campana-Platte nicht der Fall zu sein scheint; vielmehr könnte er einen Früchte (Mohnkolben)-Strauß halten. Sicher dagegen ist, daß er mit der Hand des verlorenen gegangenen rechten Arms eine Kanne faßte, aus der er Flüssigkeit[31] auf einen Altar goß. Rechts des Altares steht diesem zugewandt der jugendliche, unbärtige Hercules mit übergeworfenem Löwenfell, der auf einem Felsaltar ein Ferkelopfer darbringt, wie von der Urne Lovatelli und dem Turiner Relieffragment überliefert wird (auf dem Torre Nova Sarkophag erscheint ein jugendlicher Fackelträger, der ebenfalls Flüssigkeit auf den jetzt kunstvoll gearbeiteten Altar gießt). Die links des fragmentierten Campana-Reliefs (**Abb. 1**) anschließende zweite Platte zeigt eine Szene, die in ihren allgemeinen Zügen von der Urne Lovatelli genau und vom Torre Nova Sarkophag stärker variiert wiederholt wird. Auf ihr erscheinen die sitzende Demeter und die hinter ihr stehende Kore, sowie vor ihr in auf einem Stab gestützter Haltung ein reich gekleideter junger Mann mit idealer Frisur, der mit dem Kopf der Schlange spielt, die sich im Schoß der Demeter ringelt (so jedenfalls auf der Urne Lovatelli und dem Campana-Relief).

Im Erzählablauf der dreiteiligen sakralen Handlung assistiert der alte bärtige Mann der fragmentierten Campana-Platte in der ersten Szene dem das Ferkel opfernden Hercules, indem er das unblutige Voropfer auf dem Felsaltar darbringt. In ihm wird zumeist der Hierophant bzw. dessen mythischer Ahn Eumolpos gesehen[32], der der

26. Zu den typologischen Bezügen des Kopfes zum sog. Dionysosplaton aus der Papyrusvilla in Herculaneum (*LIMC*, a.O. [Anm. 2], Nr. 181a; Curtius, a.O. [Anm. 18], S. 230 ff., Taf. 1; dort als Priapos gedeutet) vgl. E. Rizzo, *MDAI(R)* 25 (1910), S. 163 ff.

27. Vgl. P. Stengel, *RE* VIII 2 (1913), *s.v.* « Hierophantes », Sp. 1582.

28. Vgl. dazu von Rohden, Winnefeld, a.O. (Anm. 24), S. 262; H. Möbius, *Alexandria und Rom* (1964), S. 38.

29. Vgl. Rizzo, a.O. (Anm. 26), S. 103 ff. : 1. Torre Nova-Sarkophag, Rom, Pal. Borghese (De Angeli, a.O. [Anm. 24], Nr. 146*); 2. Urne Lovatelli, Rom, Mus. Naz. Rom. 11301 (De Angeli, a.O. [Anm. 24], Nr. 145* [ohne die Opferszene]); 3. Relief Neapel, Mus. Naz. (Rizzo, a.O., S. 104, Nr. 2, Abb. 5); 4. Relief Turin, Mus. di Antichità (Rizzo, a.O., S. 106, Nr. 5, Abb. 10); zu den Campana-Platten vgl. Rizzo, a.O., S. 106, Nr. 3.

30. So auch E. Simon, *in* W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*[4] III (1969), S. 73.

31. Nach Simon, ebenda, S. 75, Nilwasser.

32. Diese Deutung scheint auf E. Caetani Lovatelli, *BCAR* 7 (1879), S. 1 ff. zurückzugehen und wurde von H. G. Pringsheim, *Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kultes* (1905), S. 9 ff.; Rizzo, a.O. (Anm. 26), S. 139 f. (« lo hierofante è Eumolpo »), W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen*

antiken Überlieferung zufolge (Apollodorus II 5,12) Herakles tatsächlich in die Mysterien eingeweiht haben soll[33]. In seinem Rang nicht festgelegt hat ihn E. Simon, die ihn lediglich als « Priester » bezeichnet[34], was den wahren Sachverhalt sicher auch dann genauer wiedergibt, wenn seine dreiteilige Kleidung dem zu entsprechen scheint, was als sakrale Gewandung des eleusinischen Oberpriesters bekannt ist[35]. Im Zusammenhang mit seiner Besprechung der hinter aufgeklappten Holztüren sichtbaren Szene des Bildes auf der Ostwand des Alkoven B im Cubiculum 4 der Mysterienvilla[36] hat R. Turcan den opfernden Alten auf dem Torre Nova Sarkophag als Priapos angesprochen und ihn in seiner Funktion als Gottpriester gedeutet. Schlagende äußere Kennzeichen für eine Deutung als Priapos liefert weder der bärtige Opfernde auf dem Sarkophag noch dessen Pendant auf der Urne Lovatelli, die ihrer ikonographischen Fassung nach auf eine über ihre sakrale Funktion hinausgehende Bedeutung nicht verweisen. Wohl aber blieb beim Alten auf dem Campanarelief als dem frühesten und bezüglich des Vorbilds wohl auch getreusten Zeugnis der Serie ein ikonographisches Element erhalten, das trotz des fragmentarischen Zustandes den Bezug zu dem Fruchtbarkeitsgott aus Lampsakos so gut wie sicher macht. Der die Hüften eben noch bedeckende Überfall des Fransenpeplos steht mit seinem unteren Rand deutlich vor der Figur ab und auch der darunter vorkommende, den Unterkörper bedeckende Teil des Peplos fällt so weit vor den Beinen herab und ist mit seinem unteren Rand vorn so deutlich hochgezogen, daß diese Erscheinungen nur möglich sind, wenn die Gewänder durch den erigierten Phallos in ihrem Fall beeinflußt sind. Die Erektion gibt dem Glied unter den Gewändern eine leicht schräg nach unten weisende Haltung, so wie es bei Darstellungen des sog. edlen Priapos allenthalben beobachtet werden kann[37]. Von der Gliedspitze fallen die Falten dann in einigem Abstand vom Körper nach unten, und genau so ist die diesbezügliche bildliche Formulierung bei der Profilfigur des alten Opfernden auf dem verletzten Campanarelief zu sehen.

Die frühkaiserzeitlichen Bildzeugnisse der beiden Campana-Platten und der Urne Lovatelli[38] machen so weitgehend identische Sachangaben, daß sie auf eine gemeinsame Vorlage zurückgeführt werden müssen, von der letztlich auch der um 150 n. Chr. in Ephesos entstandene Torre Nova Sarkophag[39] in irgendeiner Weise abhängig zu machen

klassischer Altertümer in Rom[3] II, S. 114 (« Oberpriester des eleusinischen Kultes »), Turcan, a.O. (Anm. 1), S. 171 f. und auch noch von Möbius, a.O. (Anm. 28), S. 38 (« der spendende Hierophant ») und F. Taglietti, *in Museo Nazionale Romano* I 1 (1979), S. 246 (« un sacerdote – più precisamente Eumolpos ») vertreten.

33. Nach F. Hauser, *MDAI(R)* 25 (1910), S. 290 handelt es sich bei dem bärtigen Priester auf dem Torre Nova Sarkophag um Triptolemos.

34. Simon, a.O. (Anm. 30), S. 73, 75. Zu den eleusinischen Priestern allgemein vgl. W. Geominy, *in Festschrift für N. Himmelmann. BJ* Beih. 47 (1989), S. 253 ff.

35. Vgl. Pringsheim, a.O. (Anm. 32), S. 7 ff.; K. Clinton, « The Sacred Officials of the Eleusinian Mysteries », *TAPhS* N.S. 64 (1974), S. 32 f.

36. Turcan, a.O. (Anm. 1), S. 169 ff.

37. Vgl. *LIMC*, a.O. (Anm. 2), Nr. 114*, 115*; Nr. 116 (dazu : G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le Sculture* I [1958], Abb. 92a); Nr. 117 (dazu : *Museo Nazionale Romano. Le Sculture* I 8,2 [1985], S. 371); Nr. 120, 123 (dazu : P. Herrmann, F. Bruckmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums* [1904-1944], Farbtaf. III); Nr. 124 *.

38. Deren Datierung schwankt zwischen einem spätest-republikanischen Ansatz (Möbius, a.O. [Anm. 28], S. 36 ff., der in dem opfernden Herakles ein Bildnis des Marcus Antonius erkennt) und einem frühkaiserzeitlichen (Taglietti, a.O. [Anm. 32], S. 248); das spätere Datum dürfte zutreffend sein.

39. Vgl. zu diesem außer Rizzo, a.O. (Anm. 26), vor allem H. Wiegartz, *Kleinasiatische Säulensarkophage* (1965), S. 58 ff.; auf dessen ikonographische Probleme soll hier nicht eingegangen werden.

ist. Es darf danach als sicher gelten, daß diese Vorlage aus drei inhaltlich und kompositorisch deutlich gegeneinander geschiedenen Szenen bestand[40], in denen gewöhnlich die Einweihung des Herakles in die eleusinischen Mysterien gesehen wird. Offen ist allerdings, ob es sich dabei um die « originalen » Mysterien des attischen Demeterkultes von Eleusis handelt oder um die des alexandrinischen Heiligtums in der südöstlichen Vorstadt gleiches Namens[41]. Schon Pringsheim hat auf ikonographische Elemente in der Darstellung der Demeter hingewiesen, die nur mit « der alexandrinischen Filiale des eleusinischen Heiligtums » in Übereinstimmung zu bringen sind. Auch wenn er eingestehen muß, daß wir über diese sehr wenig wissen, geht er schon der Namensgleichheit wegen von « einem möglichst engen Anschluß an das Mutterheiligtum » aus[42]. Möbius hat mit Hilfe weiterer ikonographischer Beobachtungen die Zuweisung der Darstellung an das ägyptische Heiligtum zu stützen gewußt[43], worin ihm Simon denn auch gefolgt ist, die auch in dem Blütenmotiv über dem Scheitel des alten bärtigen Priesters einen Hinweis auf eine Entstehung des Zyklus in Alexandria sieht[44]. Einer solchen zumeist ikonographisch begründeten Zuweisung des in den kaiserzeitlichen Bildquellen reflektierten hellenistischen Zyklus an Alexandria scheinen aber die Quellen entgegenzustehen, die bezüglich eines Demeterheiligtums im alexandrinischen Eleusis ein auffallendes Stillschweigen bewahren. Selbst wenn die im Südosten Alexandrias gelegene Vorstadt das hauptstädtische Demeterheiligtum beherbergt haben sollte[45], so müssen mit dessen kultischen Einrichtungen noch keine Mysterien verbunden gewesen sein. Da weder aus den Bemerkungen des Satyros zum alexandrinischen Eleusis[46] – das er als direkt von dem attischen abhängig bezeichnet –, noch aus der bei Tacitus überlieferten Timotheos-Anekdote[47] hervorgeht, daß im alexandrinischen Demeterkult Mysterien gefeiert wurden, haben O. Kern[48] und P. M. Fraser[49] geschlossen, daß solche mit dem Eleusinium in der ägyptischen Hauptstadt nicht verbunden waren. Anders hat M. P. Nilsson die Quellenlage bewertet, für den als sicher galt, « daß auch Mysterien zu dem alexandrinischen Demeterkult gehörten »[50], die er als von den eleusinischen beeinflußt sah, ohne daß sie als deren Kopie zu gelten hätten[51]. In einem anderen Zusammenhang hat Nilsson auf den speziellen Charakter der von ideologischen Bedürfnissen der ptolemäischen Herrscherhauses geprägten alexandrinischen Demetermysterien hingewiesen[52], bei denen Triptolemos, an den sich die ägyptischen

40. Vgl. dazu schon Pringsheim, a.O. (Anm. 32), S. 10 f.

41. Vgl. zum alexandrinischen Eleusis A. Schiff, *RE* V 2 (1905), *s.v.* « Eleusis 4 », Sp. 2339 ff.; P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria* (1972), S. 200 f. mit weiterer Lit. in Anm. 81.

42. Pringsheim, a.O. (Anm. 32), S. 12 f.

43. Möbius, a.O. (Anm. 28), S. 36 f.

44. Simon, a.O. (Anm. 30), S. 74 f.

45. Nicht zweifelhaft sein kann, daß Demeter in Alexandria verehrt wurde, wie J. Vogt, *Die alexandrinischen Münzen* (1924), S. 79 ff. und H. P. Laubscher in seiner ungedruckten Heidelberger Dissertation « Hellenistische Tempelkultbilder » (1960), S. 130 ff. gezeigt haben.

46. Satyros, Περὶ δήμων Ἀλεξανδρέων (= *POxy* 2465, fr. 3); vgl. Fraser, a.O. (Anm. 41), S. 338, Anm. 85.

47. Tacitus, *Hist.* IV 83 (vgl. Fraser, a.O. [Anm. 41], Anm. 86).

48. O. Kern, *RE* XVI 2 (1935), *s.v.* « Mysterien », Sp. 1250 f.

49. Fraser, a.O. (Anm. 41), S. 200 f.

50. P. M. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* II^3 (1974), S. 94 f.

51. Vgl. auch Ch. Picard, *BCH* 79 (1955), S. 511 f.

52. P. M. Nilsson, *Opuscula Selecta* III (1960), S. 326 ff. (= *HThR* 50 [1937]).

Könige als Segensbringer anschließen konnten, die zentrale Rolle spielt[53]. Unter diesen Voraussetzungen wird man den durch bestimmte ikonographische Elemente naheliegenden Bezug der kaiserzeitlichen Reliefserie zu einem in Alexandria beheimateten Zyklus mit der Darstellung der Einführung des Herakles in die eleusinischen Mysterien kaum noch in Frage zu stellen haben[54].

E. Simon, der offenbar eine alexandrinische Vorlage nicht zweifelhaft ist, datiert den Zyklus in « die frühhellenistische Zeit des 3. Jhs. vor Chr. »[55], allerdings ohne dieses Datum durch eine Stilanalyse unterstützt zu haben. Insbesondere die beiden frühkaiserzeitlichen Campanaplatten, die von allen Wiederholungen den ursprünglichen stilistischen Befund der Vorlage offensichtlich am genauesten wiedergeben[56], lassen in der Art und Weise, wie die Figuren formal gefaßt sind, und vor allem auch in der Gewandbehandlung Elemente erkennen, nach denen diese tatsächlich der hellenistischen Zeit des 3. Jahrhunderts v. Chr. angehört haben muß. Wenn ich im folgenden mit ein paar knappen Hinweisen eine Datierung des alexandrinischen Zyklus in das 3. Viertel des 3. Jahrhunderts zu begründen versuche, so folge ich dabei in erster Linie den von C. Reinsberg herausgearbeiteten Entwicklungslinien, die diese im Zusammenhang mit den Hildesheimer Gipsabgüssen aus Mit Rahine/Memphis vorgelegt hat[57]. Reinsberg hat deutlich gemacht, daß gegenüber der sitzenden Frau auf der um 260 v. Chr. entstandenen sog. Coppa Tarantina die körperhaft-voluminös wirkende und weitergehend in ihren Gewändern « versinkende » Niko auf dem Kairener Grabrelief entwicklungsgeschichtlich fortschrittlicher ist und um die Mitte des 3. Jahrhunderts angesetzt werden muß. In diese Zeit muß auch der Hildesheimer Gipsabguß Inv. 1128 mit der Darstellung Aphrodites in einem ländlichen Heiligtum gehören, der die Göttin mit einem dicken Mantel um den Unterkörper geschlungen zeigt, unter dem ähnlich wie bei der Niko die Beine sich noch immer in ihrer körperhaft-runden Prallheit abzeichnen. Darüber geht die kompositorisch nun « geöffnete » sitzende Demeter auf dem linken Campanarelief deutlich hinaus. Bei ihr versinkt nicht nur der Körper weitergehend in dem Gewand, das dicke, zäh fließende Falten zeigt, sondern das Sitzmotiv ist zudem durch einen kontinuierlich zu verfolgenden Zug der Körperwendung bestimmt, während die Aphrodite auf dem Hildesheimer Gips einen eher additiv aufgebauten Körper zeigt, bei dem die einzelnen Teile durch harte Wechsel abrupt zueinander gesetzt sind. Dies scheint weniger der Fall zu sein bei der

53. Zu Triptolemos als Vorbild für die ptolemäischen Herrscher vgl. H. P. Laubscher, *JbKuGewHamb* 6-7 (1988), S. 11 ff.; *Id.*, *MDAI(A)* 106 (1991), S. 231 f.; *Id.*, *in Kotinos. Festschrift E. Simon* (1992), S. 319. – Das erhalten gebliebene Material gibt, soweit ich sehe, erst Ptolemaios II als Triptolemos wieder; falls eine Verbindung der im Sinne Nilssons akzentuierten Mysterien mit der Timotheos-Anekdote besteht (vgl. Anm. 46), deren Ereignisse in die Zeit des ersten Ptolemäers fallen, müßten die ältesten archäologischen Belege verloren gegangen sein.

54. Erinnert sei hier daran, daß Herakles als Ahnherr des ptolemäischen Herrscherhauses galt (vgl. Fraser, a.O. [Anm. 41], S. 45, 202 f.), über dessen für das attische Eleusis überlieferte Einführung in die Demetermysterien die Ptolemäer den Anschluß an den alten Kult gefunden haben könnten.

55. Simon, a.O. (Anm. 30), S. 74.

56. Das sehr differenzierte stilistische Gepräge der ausgesprochen körperhaft empfundenen Figuren mit den schweren Gewändern könnte für die Campanaplatten eine nachaugusteische Entstehungszeit annehmen lassen (so etwa Simon, ebenda, S. 75, die die beiden Platten der claudisch-neronischen Zeit zuweist), die aber keineswegs zwangsläufig ist.

57. Vgl. zum folgenden C. Reinsberg, *Studien zur hellenistischen Toreutik* (1980), S. 124 ff.

sitzenden Nymphe auf dem silbernen Alabastron von Palaiokastro[58], deren skizzenhafter vorgetragene Mantelbehandlung durchaus mit den schweren Gewändern der Figuren auf den Campanaplatten verglichen werden kann; auch scheint der Unterkörper der Nymphe bereits stärker in dem dichten Stoff des Mantels zu versinken, als das bei den vorangehenden Werken der Coppa Tarantina und des Gipses mit der sitzenden Aphrodite der Fall ist. Von besonderem Interesse ist zweifellos auch die schlanke Figur des etwas steif stehenden, leicht vorgebeugten Silen auf dem Silberalabastron, die zunächst einmal in der Haltungsmotivik dem beim Opfer assistierenden Priester auf dem rechten Campanarelief nahesteht, dann aber auch in der körperhaften Entwicklung des Motivs Verwandtschaft erkennen läßt, soweit die bekleidete Priesterfigur mit der nackten des Silens verglichen werden kann. Hier tritt die von Reinsberg in die zeitliche Folge gesetzte Wiener Bronze einer alten Opferdienerin[59] ins Blickfeld, deren schlanker, einem hochrechteckigen Kontur eingepaßter Körperaufbau nicht nur direkte Beziehungen zu den stehenden Figuren der rechten Campanaplatte deutlich werden läßt, sondern auch in der Art, wie der dicke Stoff der Gewänder mit den voluminösen Falten die Körper verschwinden läßt. Der Wulst des über der Hüfte verknoteten Mantels verbindet zudem die Wiener Bronze mit dem Priester auch in der stilistischen Ausprägung[60]. Offenbar lassen sich zudem in der Ausprägung der Gesichter enge Bezüge zwischen dem Priester und der Wiener Alten feststellen, die wohl auch Verbindungen mit denen des Silens auf dem Silberalabastron von Palaiokastro dokumentieren, wenn bei diesem vielleicht doch eher noch auf einer etwas älteren Entwicklungsstufe. Faßt man darüber hinaus den aufgestützt vor Demeter stehenden Jüngling auf der linken Campanaplatte für sich ins Auge, so fühlt man sich in der Art und Weise, wie dessen schweres Gewand auf den Körper reagiert, ganz unmittelbar an das Mädchen von Antium erinnert, deren Datierung um die Mitte des 3. Jahrhunderts oder kurz danach kaum zweifelhaft sein kann[61]. Verblüffend eng scheinen die Beziehungen zwischen dem Kopf der auf dem linken Campanarelief sitzenden Demeter und manchem Porträt Berenikes II. zu sein[62], wobei der Schnitt der großen, nach außen abfallenden Augen und der kleine vollippige Mund bei der sitzenden Demeter fast an ein Porträt der ptolemäische Königin denken lassen könnte. Ein solches dürfte auszuschließen sein, doch mag in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, daß die ungewöhnliche Fassung des Kopfes des Hercules auf der Urne Lovatelli Möbius dazu veranlaßt hat, in diesem ein Bildnis des Marcus Antonius zu sehen[63]. Zwar hat diese Benennung zu Recht keinen Anklang gefunden[64], doch bleibt der Tatbestand einer für Hercules ungewöhnlichen Ikonographie in diesem Bereich bestehen. Sollte es sich daher tatsächlich um ein Bildnis handeln und muß dieses im ägyptisch-ptolemäischen Bereich

58. B. Segall, 119./120. *BWPr* (1966), S. 19 ff., Abb. 7a-h; Reinsberg, ebenda, S. 130 ff.; U. W. Gottschall, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Nysa I, Nysai », Nr. 15*.

59. Reinsberg, ebenda, S. 138 f.; J. Bankó, *JÖAI* 19-20 (1919), S. 269 ff., Taf. 6.

60. Das wird besonders deutlich im Vergleich mit der Bronzestatuette des Asklepios in Cincinatti (M. Bieber, *Antike Plastik* X [1970], S. 55 ff., Taf. 46-50; Reinsberg, ebenda, S. 139 f.), dessen ähnlich schwerer Mantel dem Körper enger anliegt und weniger voluminöse Falten wirft; auch bindet der Wulst den Körper an der Hüfte straffer ein. Reinsberg setzt die Statuette in das 2. Viertel des 3. Jahrhunderts v. Chr.

61. H. Lauter, *MDAI(A)* 86 (1971), S. 147 ff., Taf. 70-77; zur Datierung vgl. ebenda, S. 152, Anm. 9.

62. Vgl. H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer*, *AF* 2 (1975), Taf. 83-87.

63. Möbius, a.O. (Anm. 28), S. 36 ff.

64. Vgl. etwa Simon, a.O. (Anm. 30), S. 75.

gesucht werden, so scheint am ehesten ein Bezug zu Ptolemaios Euergetes gegeben[65], in dessen Regierungszeit (246-221 v. Chr.) die hellenistisch-alexandrinische Vorlage der kaiserzeitlichen Reliefzyklen mit großer Wahrscheinlichkeit datiert werden muß.

Schon Turcan hat richtig darauf hingewiesen, daß eine Verbindung des Priapos mit den eleusinischen Gottheiten nur gelegentlich nachgewiesen werden kann[66]. Das mag zunächst erstaunlich anmuten, da es sich bei Demeter wie bei Priapos um Fruchtbarkeitsgottheiten handelt, deren Wirken natürliche Berührungspunkte aufweisen sollte. Allerdings muß wohl doch mit aller gebotenen Konsequenz von dem ganz unterschiedlichen Charakter der beiden Götter ausgegangen werden. Während bei Priapos als dem Sohn der Aphrodite der sexuelle Aspekt der Fruchtbarkeit ein wichtige Rolle einnimmt und der östliche Gott wohl auch stark orgiastische Züge trug, fällt die mütterlich-nährende, ihre Tochter über alles liebende Demeter durch ihre « bürgerliche » Dezenz auf, wesensmäßige Diskrepanzen, die wohl tatsächlich eine enge religiös-kultische Bezugsetzung nicht zugelassen haben. Immerhin dürfte die Tatsache, daß Priapos als Begleiter seines Vaters Dionysos – der zweite und wohl auch wichtigere Bezugspunkt – ein selbstverständlicher Bestandteil von dessen Mysterien war, was eine « Übernahme » in die des alexandrinischen Demeterkultes erleichtert haben mag, sofern ein derartiger Vorgang überhaupt als Erklärung notwendig ist angesichts der oben zitierten Bemerkung des Diodor, daß Priapos in nahezu allen Mysterien heimisch geworden war[67].

Als bildliche Zeugnisse für die Verbindung zwischen Demeter und Priapos mögen die beiden bereits kaiserzeitlichen Steingefäße in Braunschweig und Paris dienen[68]. Deren Darstellungen sind anerkanntermaßen von hellenistisch-ägyptischen Vorlagen nicht zu trennen und können als Belege dafür gelten, daß die Verbindung auf einen im ptolemäischen Alexandria erfolgten Akt zurückzuführen ist. Dieser dürfte aus propagandistischen Gründen unter herrscherlicher Ägide erfolgt sein, wie sich aus der Deutung der auf einen hellenistisch-ägyptischen Zyklus zurückgeführten Reliefs kaiserzeitlicher Kleinkunstwerke ergibt, die eine « dezente » ikonographische Fassung des durch die Verbindung mit den eleusinischen Gottheiten neu bewerteten Priapos deutlich werden lassen. In dieser Form konnte der Gott der « kleinen Leute » auch gehobenen gesellschaftlichen und religiösen Ansprüchen genügen.

Wolf-R. Megow.

65. Mit Sicherheit kann ein Porträt des ersten Ptolemäers ausgeschlossen werden; das langnasige Gesicht des Hercules mit dem kleinen Mund mit vorgestülpten Lippen und dem kleinen, spitz vortretenden Kinn scheint eher zu den Porträts des dritten Ptolemäer zu passen (vgl. Kyrieleis, a.O. [Anm. 62], Taf. 18; 20; 22, 1-2; 24, 2-4) als zu denen des zweiten.

66. Turcan, a.O. (Anm. 1), S. 183 f.

67. Vgl. Anm. 9.

68. Braunschweig : *LIMC* VIII (vgl. Anm. 2), Nr. 98*; Paris (« Coupe des Ptolémées ») : *LIMC* VIII, Nr. 57*

Abb. 1. — Campana-Platte Rom, Museo Nazionale Romano (Foto DAI Rom, Inst. Neg. 1978).

AN ARCHAIC BRONZE OINOCHOE WITH A PANTHER HEAD IN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

Thanks to her exceptional range of gifts and store of energy, Lilly Kahil has contributed to our understanding of virtually every aspect of classical archaeology. As the *LIMC* so eloquently testifies, her particular speciality has been the realm of iconography. Appealing to the catholicity of her interests, I wish to offer a few considerations on a motif that is mythological without being narrative, the panther head on Greek oinochoai of the sixth century B.C.[1] The locus classicus for the subject is Martin Robertson's contribution to the Festschrift for Hansjörg Bloesch in 1973.[2] Robertson's point of departure and chief concern was with the panther head in the oeuvre of the Amasis Painter. A bronze oinochoe recently acquired by the Greek and Roman Department of The Metropolitan Museum of Art makes it possible to see the motif within a wider context.

The oinochoe (**fig. 1**) is one of the finest and most complete works within the class of examples associated with archaic Corinthian workshops and studied in detail by Julia Vokotopoulou.[3] It may be dated to the third quarter of the sixth century B.C. It is distinguished by an exceptionally spherical body with a ring foot that is concave in profile and a rather short neck that develops into the beak spout. The boldness of the various forms here is tempered by the precision and restraint with which they are handled, producing an effect of extraordinary vigor. At its upper end, the cast handle is slipped over the neck and held in place by two rivets. An additional rivet secures the lower end. The embellishment of the handle consists of two rotelles, each with a traced rosette, flanking the bust of a young woman. Her hair frames her face and falls to either

1. The Etruscan oinochoai constitute a large but separate subject for which a point of departure remains: P. Jacobsthal, A. Langsdorff, *Die Bronzeschnabelkannen* (1929); see also T. Weber, *Bronzekannen: Studien zu ausgewählten archaischen und klassischen Oinochoenformen aus Metall in Griechenland und Etrurien* (1983).

2. M. Robertson, "A Vignette by the Amasis Painter", *Zur griechischen Kunst* (*AK Beiheft* 9, 1973), p. 81-84.

3. J. Vokotopoulou, *Chalkai Korinthiourgeis Prochoi* (1975). See also D. K. Hill, "The Long-beaked Bronze Jug in Greek Lands", *AJA* 66 (1962), p. 57-63.

side in broad waves. She wears a necklace scored with most delicately executed oblique lines. Her torso is stylized into a triangular configuration that shows a line of traced circles along the top and a delicate herringbone pattern along each edge. The same traced circles appear beneath a fillet in low relief around the crown of her head, suggesting a headband or headdress of some kind. The top of the handle immediately behind the protome is provided with a trough affording the thumb a secure grasp. The base of the handle widens into a pendant palmette with seven fronds combined with a band of four different traced ornaments between spirals (**fig. 2**). The single rivet passes through the second band that consists of cross-hatching. Overlooking the palmette from the base of the handle is a small panther head in relatively high relief. The face is articulated with prominent relief lines around the eyes and a full nose and cheeks. The effect is mask-like, recalling a warrior who wears a helmet.

The panther head represents the counterpart in bronze which Martin Robertson was seeking for the Amasis Painter's vignette on the trefoil oinochoe, British Museum B 524 (**fig. 3**).[4] Since this work and the Museum's are contemporary, it is instructive to compare the renderings in their respective media. On the bronze head, the artist's skill emphasizes the major features and volumes: the calotte of the head and ears, the eye itself as well as the single lid above and the double arc below, the broad nose. The panther mask by the Amasis Painter is noteworthy because, unlike his other renderings of the motif,[5] he draws the details boldly and makes no use of incision. Indeed, now that the Museum's oinochoe attests to the panther head in bronze, I wonder whether the Amasis Painter may have been inspired by such a prototype for the London vase, unlike his other depictions of the motif that are executed in his meticulous black-figure style.

While the bronze oinochoe in New York may shed some light on the work of an Attic master, its immediate context is that of Corinth. Julia Vokotopoulou has collected the archaic bronze jugs with female protomes at the handle. Furthermore, she has situated them firmly within the sphere of historical and artistic influence first established by Corinth in the Ionian Islands and northwestern Greece as early as the Geometric period, then reinforced by colonization during the seventh and sixth centuries B.C.[6] Differences in detail – for instance, in the rendering of the woman's hair and torso, the rotelles, and palmette – make clear that the New York oinochoe issued from a workshop distinct from, but related to, those that produced the pieces found at Vitsa,[7] at Votonisi near Metsovon,[8] or Trebenischte.[9] While, therefore, this aspect of the oinochoe's Corinthian connection has been addressed by a series of distinguished scholars, we may draw on it further to seek a source for the panther protome.

The panther follows the lion in popularity on Corinthian vases. Although the two felines are not always easy to distinguish, the panther is usually recognized by its frontal face and by the absence of a mane or ruff. On Protocorinthian works (ca. 720-630 B.C.),

4. Robertson, *loc. cit.* (n. 2), p. 82.
5. D. von Bothmer, *The Amasis Painter and his World* (1985), p. 164.
6. Vokotopoulou, *op. cit.* (n. 3), p. 148-166.
7. Vokotopoulou, *op. cit.*, p. 1-10.
8. Vokotopoulou, *op. cit.*, p. 28-29.
9. Vokotopoulou, *op. cit.*, p. 46-47; B. D. Filow, *Die archaische Nekropole von Trebenischte* (1927), p. 62-63, 66.

it figures far less prominently than the lion.[10] During the period of transition to mature Corinthian (ca. 630-615 B.C.), panthers come to the fore, and from the second quarter of the sixth century on, they predominate.[11] The representations of the Transitional period interest us particularly because they offer good parallels for the mask on the bronze oinochoe. The panthers on a superb dinos by the Polyteleia Painter,[12] now in the Metropolitan Museum (**fig. 4**), show the cap-like treatment of the top of the head, the diagonal placement of the eyes and their pronounced framing, the puffy nose and cheeks. This treatment of the face recurs on other contemporary vases of good quality.[13] In later Corinthian vase-painting, the execution becomes more summary and stylized, the nose replaces the eyes as the major feature, and the fur around the contour of the face is indicated. As presented on the Polyteleia dinos, the frontal heads of the panthers appear quite distinct from the necks, so much so that one can well imagine them being detached and used as discrete motifs.

Since it is most likely that panther heads were used in greater number on Corinthian bronze utensils than have survived today, it is difficult to suggest how depictions in bronze and on terracotta vases influenced each other. They certainly did, however, and I propose to see the head on the bronze oinochoe as a lineal descendent of the panther type on the dinos. The chronological interval between the dinos and the oinochoe may reinforce the probability that the latter was made at some distance from Corinth. One can imagine terracotta works of the end of the seventh century reaching bronze-working centers of northern Greece and the Balkans, providing inspiration, being kept as long as they were intact. It is important to note also that beak-spouted oinochoai are exceptional among Corinthian terracotta shapes.[14] The earliest and most accomplished example, in St. Louis,[15] has a female protome and rotelles at the handle; it is dated to Late Corinthian I, ca. 570-550 B.C. The relative frequency of the beak-spouted shape made of bronze and centered in sub-Balkan regions with connections to Corinth provides a further indication of the context to which the Museum's oinochoe belongs.

By contrast with its ceramic counterparts, the bronze vase produces a unified and severe effect that depends entirely upon the over-all conception and the technical execution. The figural and vegetal elements are an integral part of the work, natural forms in organic relation to its functional parts, notably the lip and handle. The degree to which the female protome and the panther head have special meaning is unclear. Indeed, it is noteworthy that the extensive literature on vases with feminine and feline adjuncts devotes minimal attention to how and why these motifs came to be usual on such shapes as oinochoai and hydriai. The consistency, and therefore also the forcefulness, of effect of the Museum's oinochoe is significantly different from that of a ceramic example – for instance, the Amasis Painter's – which typically serves as the bearer of a narrative representation; it is, moreover, important to make a distinction between such motifs as female protomes, panther heads, and palmettes that are part of the shape in

10. H. G. G. Payne, *Necrocorinthia* (1931), p. 67; D. A. Amyx, *Corinthian Vase-painting of the Archaic Period* (1988), p. 663-665.

11. Amyx, *op. cit.*, p. 664-665.

12. Amyx, *op. cit.*, p. 73, A.1.

13. *E.g.* Cabinet des Médailles 128: Amyx, *op. cit.*, p. 59, B.1.

14. Amyx, *op. cit.*, p. 487-488.

15. Amyx, *op. cit.*, p. 269-270, A.b.

contrast to the narrative pictures, however masterfully they may be disposed on a vase and relate to its purpose. The symbiosis between the functionality of a utensil and the elements from the natural world that belong to its shape and decoration is one of the hallmarks of Greek vases, of both bronze and clay. The panther head is one of the unusual motifs that lends its power to works of both media.

Joan R. Mertens.

Addendum: For feminine and feline adjuncts on bronze vases see now C. M. Stibbe, "Frauen und Löwen", *JRGZ (Mainz)* 43 (1996 [published 1998]), pp. 355-381.

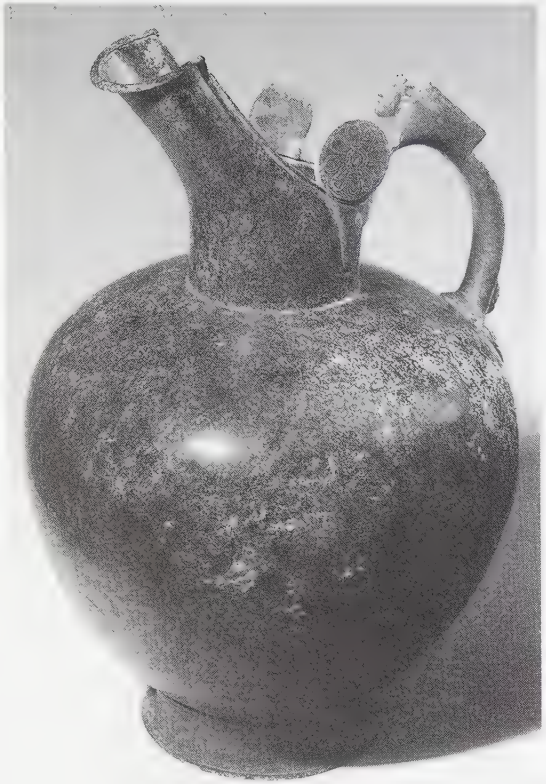


Fig.1. — Bronze Oinochoe. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997.158. (Purchase, The Bothmer Purchase Fund and Leon Levy and Shelby White Gift, 1997). Photo : Metropolitan Museum of Art.

Fig. 2. — Detail, Panther Head. Photo : Metropolitan Museum of Art.

Fig. 3. — Detail, London, British Museum B 524. Photo : Courtesy of Dr. Andrew J. Clark.

Fig. 4. — Terracotta Dinos. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997.36. (Purchase, The Bothmer Purchase Fund and Louis V. Bell Fund, 1997). Photo : Metropolitan Museum of Art.

AUTOUR D'UN CHAR D'ARTÉMIS *

Connaissant l'intérêt de Lilly Kahil pour le char à cervidés d'Artémis qu'elle a restitué sur le *Relief des dieux* de Brauron[1], il m'a semblé possible de lui faire hommage de quelques remarques sur un équipage encore plus étrange de la déesse. Il s'agit du char tiré par des bêtes sauvages d'espèces différentes que l'on observe sur un groupe de statuettes de terre cuite du dépôt votif rattaché au « petit Artémision » de Canoni à Corfou[2]. Deux exemplaires complets sont exposés au Musée Archéologique National

* Abréviations bibliographiques :

Carpenter : Th. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art, Its Development in Black-Figure Vase Painting* (1986).

Christou : Ch. Christou, *Potnia theron, Eine Untersuchung über Ursprung Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt einer Gottheit* (1968).

Exploitation des animaux sauvages : Exploitation des animaux sauvages à travers le temps, XIII^emes^ Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes et IV^e^ Colloque International de l'Homme et l'Animal, Société de Recherche Interdisciplinaire (1993).

Kahil 1990 : L. Kahil, « Le relief des dieux du sanctuaire d'Artémis à Brauron : Essai d'interprétation », dans J.-P. Descoeudres (éd.), *EYMOYΣIA, Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou*, *Mediterranaean Suppl.* 1 (1990), p. 113-117, pl. 25-27.

Lechat : H. Lechat, « Terres cuites de Corcyre », *BCH* 15 (1891), p. 1-112.

LIMC, « Admetos I » : M. Schmidt, *LIMC* I (1981), *s.v.* « Admetos I », p. 218-221.

LIMC, « Apollon » : W. Lambrinudakis *et al.*, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Apollon », p. 183-327.

LIMC, « Artemis » : L. Kahil, N. Icard-Gianolio, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Artemis », p. 618-753.

LIMC, « Dionysos » : C. Gasparri, A. Veneri, *LIMC* III (1986), *s.v.* « Dionysos », p. 414-514.

LIMC, « Kadmos » : M. A. Tiverios, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Kadmos I », p. 863-882.

LIMC, « Kybele » : E. Simon, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Kybele », p. 744-766.

Preka-Alexandri : K. Preka-Alexandri, « Κερκυραϊκὰ ἔνθρονα εἰδώλια ἀπὸ τή Συλλογὴ Καραπάνου », *AD* 32, A' (1977), p. 123-155.

Reeder : E. D. Reeder (éd.), *Pandora, Women in Classical Athens* (1995).

Schauenburg : K. Schauenburg, « Zu Darstellungen des Admet und des Kadmos », *Gymnasium* 64 (1957), p. 210-230.

Typen : F. Winter, *Die antiken Terrakotten*, III 1/2. *Die Typen der figürlichen Terrakotten* (1903).

1. Musée de Brauron 1179. *LIMC*, « Artemis », n° 1225*; Kahil 1990, pl. 25; 26,1. Vers 420 av. J.-C.

2. Les statuettes ont été publiées par Lechat (types debout), Preka-Alexandri (types assis). Un grand nombre sont citées dans l'article « Artemis » du *LIMC*. Les structures du sanctuaire auquel appartenait la favissa n'ont pas été retrouvées, mais il n'y a pas lieu de douter qu'Artémis en était la divinité majeure, sinon unique; elle est la seule puissance reconnaissable et ses effigies sont nombreuses à côté d'images sans signification précise.

d'Athènes dans la Collection Carapanos; ils portent les numéros 1069[3] et 1070[4]; les photographies proposées ici permettent d'en voir certaines parties pour la première fois (**fig. 1a-b** et **2a-b**). Après avoir évoqué leur aspect et rappelé la valeur première du char en question, nous tenterons de dégager l'importance iconographique et la dimension métaphorique que nous semblent comporter ces modestes documents datés du début du v[e] s. av. J.-C.

L'Artémis en char de Canoni

Les statuettes

Le type de l'Artémis en char de Canoni a été défini par Lechat. Artémis apparaît debout sur un socle, rigide, la main droite tenant une fleur devant la poitrine, la main gauche baissée devant le ventre. Sur le bas de sa tunique se détachent en relief deux biches, tête de profil vers le centre, encadrées par deux panthères, tête de face, dans une disposition symétrique. Les animaux forment l'attelage d'un char sur lequel se tient la déesse. On reconnaît des éléments du char : à l'avant, entre les cous des biches, une sorte de croix formée par le joug et l'extrémité du timon redressé, ainsi que la barrière où s'appuie la main gauche d'Artémis.

Lechat distingue au moins deux variantes. La statuette 1069 (**fig. 1a-b**), haute de 59 cm, se rattache à la première. Sur les côtés, le corps de la biche n'a pas de prolongement et celui des panthères se perd dans une forme arrondie vers l'arrière, évoquant la caisse et les roues du char. La seconde correspond à la statuette 1070 (**fig. 2a-b**), non modelée à l'arrière et assez médiocre. Les têtes des félins se situent ici à la même hauteur que celles des biches, et non au niveau de l'épaule comme dans la statuette 1069. Cet exemplaire mesure 27 cm de haut, mais d'autres atteignaient des dimensions importantes. Il existe, d'après Lechat, quelques fragments où la caisse et les poignées arrière du char sont clairement indiquées[5]; comme l'avant n'est jamais conservé, on ignore s'il s'agit d'une troisième variante. La manière dont le char et l'attelage sont simplifiés et incorporés dans la statuette est assez étonnante.

Nous laisserons de côté cet aspect pour considérer le sujet. Il est rare dans l'iconographie d'Artémis, mais si original que soit l'attelage monstrueux, cet attribut est d'abord l'expression d'un aspect banal de la déesse.

Char à fauves mélangés et potnia

Dans le monde divin, le char exprime vitesse, prestige et puissance, comme chez les hommes, mais il prend facilement des formes extraordinaires. Le char tiré par des bêtes

3. Lechat, p. 72-77, n° 71, fig. 10, pl. 7,1; *Typen*, pl. 100,1-2; Christou, p. 154, n° 3, p. 155; *LIMC*, « Artemis », n° 1205 (avec ill.) et p. 743; E. Bevan, *Representations of Animals in Sanctuaries of Artemis and Other Olympian Deities* (1986), p. 106, 450, pl. 18.

4. Lechat, p. 77; *LIMC*, « Artemis », n° 1204. Les auteurs signalent une dizaine d'exemplaires, certains au Musée de Corfou.

5. Lechat, p. 77, fig. 11; *Typen*, pl. 100,3.

inadaptées a été étudié par K. Schauenburg dans un article toujours essentiel, qui met en évidence les antécédents créto-mycéniens et orientaux, les formules (animaux féroces, faibles, mythiques etc.), les situations variées (jeu, connotations orientales pour les félins etc.) et l'évolution du motif, surtout fréquent sur les vases italiotes du IV^e^ s. av. J.-C., sous la forme du char à panthères, et associé par excellence à Dionysos[6]. Ce sont surtout les conditions de son apparition dans l'art grec qui nous importent ici : il a d'abord été attribué à différentes puissances en qui survivaient d'anciennes divinités maîtresses des animaux sauvages, féminines ou masculines. Il est donc tout à fait approprié à Artémis qui possède au plus haut point ce caractère dont on connaît la diversité des manifestations.

À Canoni précisément, à côté de la chasseresse olympienne, l'iconographie de la potnia a connu un prolongement d'une richesse exceptionnelle. Nos groupes s'inscrivent dans cette veine persistante, rappelant même les types de potnia les plus stricts par leur agencement héraldique et la présence de ses grands fauves attitrés; la panthère et le cerf se retrouvent par exemple sur une anse du Vase François[7], mis sur le même plan que les lions maîtrisés par la potnia de l'autre anse, ce qu'il faut remarquer. Nous allons revenir sur la conception grecque du cervidé; on sait par ailleurs que la panthère en Grèce est avant tout un animal léonin[8]. Comme dans les représentations courantes qui montrent la potnia ou Artémis tenant deux animaux différents ou entourée d'une petite ménagerie, la juxtaposition d'animaux d'espèces variées vise à produire un effet d'accumulation et à rendre l'intensité et l'étendue de la puissance divine[9].

Leur aspect hiératique ne doit pas nous retenir de rapprocher les terres cuites de documents de style plus libre et de chercher à mesurer leur intérêt. Nous serons conduits à situer Artémis et ses chars à fauves dans l'imagerie de la fin de l'archaïsme et du début de l'époque classique.

Situation iconographique

Entre Dionysos et Cybèle

Dans le cas d'Artémis, on constate que l'apparition du char à fauves disparates est à peu près concomitante de celles du char à cervidés et du char à lions. On peut

6. Schauenburg; voir aussi L. Lacroix, « Chevaux et attelages légendaires », *in Études d'archéologie numismatique* (1974), p. 67-106; J. H. Crouwel, *Chariots and Other Means of Land Transport in Bronze Age Greece* (1981), p. 40-41; *Id.*, *Chariots and Other Wheeled Vehicles in Iron Age Greece* (1992), p. 26, 70-74, 97.

7. P. Arias, M. Hirmer, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst* (1960), pl. 46; Reeder, p. 303, fig. 1. Sur le cerf et la panthère au temple A de Prinias, J. B. Carter, « Thiasos and Marzeah », *in* S. Langdon (éd.), *New Light on a Dark Age. Exploring the Culture of Geometric Greece* (1997), p. 72-112, spé. p. 81-96. Sur la rapidité, utile ici, du cervidé et de la panthère qui emprunte au guépard : Homère, *Hymne à Aphrodite* I 71; Callimaque, *Hymne à Artémis* 106; Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* III 878-879.

8. Elle représente plusieurs espèces et est régulièrement figurée tête de face dans l'art archaïque; à Corinthe, dont l'art a fourni des éléments aux modeleurs de Canoni, la panthère a fini par s'imposer aux dépens du lion dans la peinture de vases (à partir de 570 av. J.-C., Corinthien Récent); voir H. Payne, *Necrocorinthia* (1931), p. 67, 70; D. Amyx, *Corinthian Vase Painting of the Archaic Period* II, *Commentary* (1988), p. 663-665; M. d'Acunto, « I cavalieri di Priniàs ed il tempio A », *AION (Archeol)*, *N.S.* 2 (1995), p. 15-55, spé. p. 34-38.

9. Christou, p. 155; on met en rapport avec cette conception les parcs animaliers consacrés à la déesse où les prédateurs vivaient en harmonie avec leurs proies habituelles et les bêtes sauvages se laissaient caresser

reconnaître une deuxième représentation de la déesse conduisant un attelage hétéroclite sur une oinochoé à figures noires de Saint-Pétersbourg présentée en 1865 par Stéphani[10]. Une figure féminine munie d'un aiguillon s'élance sur un char tiré par des animaux féroces : deux sangliers, un lion et un loup. La principale alternative serait Niké, mais les premières images de Niké conduisant un char, au début de l'époque classique, la montrent dans un char normal ; comme pour la plupart des autres divinités, les chevaux ne sont remplacés par des panthères qu'à partir du IV^e^ s.[11]. En tout cas, les terres cuites de Corfou appuient l'identification avec Artémis.

Artémis et son attelage de cervidés se rencontrent aussi pour la première fois, semble-t-il, vers 500 av. J.-C. sur un vase attique[12] ; nous reparlons de ce thème un peu plus loin. Quant au char à lions, il y a peu, on le croyait associé à Artémis seulement par le fragment du *Deuxième dithyrambe* de Pindare[13] qui évoque la déesse menant les fauves de Bromios. Or E. Simon propose de la reconnaître dans une figure qui orne une bague en or du début du V^e^ s. et que l'on identifie habituellement avec Cybèle[14]. Ce serait la première image du char de Cybèle et elle serait isolée puisque le char à lions de Cybèle, identifié jadis à tort au trésor de Siphnos, n'est attesté ensuite qu'à partir du IV^e^ s.[15] ; en revanche, selon E. Simon, elle peut se rattacher sans difficulté à Artémis en raison de la mention littéraire dont il a été question. Grâce à la présence des félins, l'oinochoé de Saint-Pétersbourg et les documents de Corfou semblent pouvoir conforter cette opinion.

Le char tiré par deux lions qui participe à la gigantomachie du trésor de Siphnos, vers 525 av. J.-C., est le plus ancien exemple de char à fauves de l'art grec. Il est conduit par Thémis, mais appartient à Dionysos qui combat à pied à côté, tandis qu'un lion de l'attelage dévore un géant[16]. C'est aussi à Dionysos que se rattache le premier attelage de fauves hétéroclites ; il apparaît sur la coupe de Phineus, vase chalcidien contemporain du trésor delphique, et comprend un lion, une panthère et deux cerfs[17].

par les hommes, Strabon, V 1,9, et éventuellement la décoration animalière orientalisante, E. Simon, *Die Götter der Griechen*[3] (1985), p. 169.

10. Musée de l'Ermitage ; L. Stephani, « Aphrodité domptant les bêtes féroces », *Memorie dell'Instituto* 2 (1865), p. 62-66, pl. 5 (Aphrodite) ; Lechat, p. 76, n. 6 (Artémis) ; Schauenburg, p. 211, n° 4 et dessin p. 212 (probablement Artémis) ; C. Kondoleon, *in* S. Burke Matheson, J. J. Pollitt (dir.), *Greek Vases at Yale* (1975), p. 32-33.

11. Voir A. Moustaka, A. Goulaki-Voutira, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Nike », n^os^ 173-181, 328, 331 et p. 899.

12. Lécythe à f.n. sur fond blanc, d'Athènes ; Paris, Louvre ED 15 ; *ABV*, p. 587, n° 6 : manière du Peintre de la Mégère ; Ch. Hofkes-Brukker, « Untersuchungen zur Deutung und Motivgeschichte des Bassaefrieses », *BABesch* 34 (1959), p. 1-39, spéc. p. 11, fig. 9.

13. *Frg.* 70b 19-21 (éd. Snell-Maehler) ; Carpenter, p. 70.

14. Coll. Robinson ; D. M. Robinson, « The Robinson Collection of Greek Gems, Seals, Rings, and Earrings », *in Commemorative Studies in Honour of Theodore Leslie Shear*, *Hesperia Suppl.* VIII (1949), p. 315, n° 17, pl. 41 ; F. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst*, 28. *IstMitt Beiheft* (1983), p. 309-310, n° 122 ; Carpenter, p. 70.

15. *LIMC*, « Kybele », n^os^ 74a, 94-98, 104-106 et p. 759-760, 765.

16. Voir P. Amandry, « À propos de monuments de Delphes », *BCH* 112 (1988), p. 591-610, spé. p. 607 ; V. Brinkmann, *Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses* (1994), p. 158-159, N 7 ; P. Karanastassi, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Themis », n° 15. Faut-il donner un sens au fait qu'Apollon et Artémis combattent juste devant le char à lions ?

17. Martin von Wagner-Museum, Universität Würzburg L 164, v. 530 av. J.-C. ; *LIMC*, « Dionysos », n° 763 ; Carpenter, p. 71 ; E. Simon, « Theseus and Athenian Festivals », *in* J. Neils (éd.), *Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon* (1996), p. 9-26, spé. p. 20, fig. 1, 7. Voir ci-dessous, n. 32. Le motif se retrouve

L'oinochoé de Saint-Pétersbourg, avec Artémis, fait partie d'un groupe de vases de peu postérieurs où l'on retrouve le motif, qui a connu une vogue relative à la fin du VI^e^ s. et au début du V^e^ s. av. J.-C. Un lécythe attique à figures noires de l'université de Yale montre Apollon, carquois au dos, montant dans un char dont Artémis, croit-on, aide à calmer les bêtes, en présence de Létô et d'Hermès[18]. D'autres documents sur lesquels nous reviendrons mettent en scène des héros, traditionnellement dompteurs de bêtes féroces et de monstres.

Les statuettes contribuent donc à affirmer la présence d'Artémis parmi les premières divinités dotées d'un char à grands fauves et à préciser sa place dans cette iconographie : derrière Dionysos, maître par excellence de la nature sauvage, elle apparaît liée au char à félins bien avant Cybèle, dans l'art comme dans la littérature, un point intéressant. D'une manière plus générale, les documents considérés enrichissent le dossier des relations d'Artémis avec les félins[19].

La préférence pour le char à cervidés

On sait que le char à bêtes féroces n'a pas eu autant de succès dans l'iconographie d'Artémis que le char à cervidés, daims et cerfs des deux sexes étant confondus. Il est clair que le second convenait exactement à la déesse en tant que chasseresse ; faut-il rappeler que *chasseur* se dit en grec *tueur de cerfs*, ἐλαφηβόλος ἀνήρ ? En outre, il n'était pas seulement moins monstrueux comme motif, il pouvait exister dans la réalité sans impliquer des performances de dressage comme tel attelage extraordinaire dont nous entendons parler[20]. Pausanias (VII 18,12) rapporte notamment qu'aux fêtes de Patras, la prêtresse d'Artémis Laphria costumée en Artémis suivait la procession dans un char tiré par des cerfs ; cette curiosité n'est pas sans parallèles de la préhistoire à nos jours. Le cervidé bénéficie depuis le Néolithique d'un statut étonnant sur lequel des études récentes ont attiré notre attention. Il est en effet susceptible d'être manipulé par l'homme, sinon domestiqué au sens propre du terme ; ce sont les hommes qui l'ont volontairement maintenu à l'état sauvage pour en valoriser la chasse, tout en l'exploitant plus ou moins jusqu'au Moyen Âge. Certaines espèces sont plus grandes et plus robustes ; en Grèce

par la suite sous une forme approchante dans l'iconographie de Dionysos ; voir la péliké du Louvre MNB 1036 (IV^e^ s.) : *ARV*[2], p. 1472, n° 3 ; H. Metzger, *Recherches sur l'imagerie athénienne* (1965), p. 65 ; M. Denoyelle, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre* (1994), p. 156-157, n° 73.

18. New Haven, Yale University Art Gallery 1913,111, de Tarente. Kondoleon, *loc. cit.* (n. 10) ; *LIMC*, « Admetos I », n° 15 ; « Apollon », n° 853 ; « Artemis », n° 1235. Certains ont voulu sans raisons suffisantes reconnaître Admète ou encore Apollon conduisant le char d'Admète. Sur Apollon maître des animaux, *LIMC*, « Apollon », p. 319-320.

19. Voir notamment Carpenter, p. 58 ; 70-71 ; *Id.*, « The Terrible Twins in Sixth-Century Attic Art », *in* J. E. Solomon (éd.), *Apollo. Origins and Influences* (1994), p. 61-79, spé. p. 73-78 ; A. Bammer, U. Muss, *Das Artemision von Ephesos* (1996), p. 81-82 ; et ci-dessous (Kalapodi).

20. Héliogabale est célèbre pour avoir fait atteler chiens, cerfs, tigres, lions, femmes, *Vie d'Héliogabale* XXVIII 1-2, XXIX 2 ; voir *Histoire Auguste*, t. 3, I^re^ partie, *Vies de Macrin, Diaduménien, Héliogabale*, par R. Turcan, *CUF* (1993), p. 218-219.

même les cervidés se sont raréfiés et affaiblis à la suite de l'exploitation excessive des forêts[21].

Il en résulte finalement une ambiguïté du cervidé et une parenté profonde entre l'animal et celle dont il est l'attribut majeur, Artémis *agrotéra* et *héméra*, en prise sur le *sauvage* et le *domestique*. Il faut cependant noter que les représentations d'Artémis en char à cervidés ne sont pas très nombreuses dans l'art grec[22]; elles se sont surtout diffusées dans l'art romain et en Asie Mineure; le cerf y joue un rôle de premier plan depuis les anciennes civilisations anatoliennes, en particulier chez les Hittites, puis à Ephèse[23]. Artémis a recueilli cet héritage.

Mais revenons à Canoni et à la signification des statuettes. Si l'on se demande à quelle action précise pouvait être associé le char, l'épiphanie solennelle de la divinité dans son sanctuaire ou le voyage vers l'Olympe paraissent convenir mieux que d'autres circonstances dans lesquelles les divinités empruntent un char[24]; il n'y a pas lieu de chercher à préciser davantage. À l'opposé, nous nous arrêterons sur les valeurs métaphoriques susceptibles d'être attribuées à l'équipage; elles sont en rapport avec des fonctions importantes que les trouvailles du site semblent également évoquer. Elles concernent les femmes.

Métaphores

Femmes et bêtes sauvages

À l'extrémité de la presqu'île qui ferme le port hyllaïque[25], l'Artémision de Canoni occupait une situation périphérique indiquée pour un sanctuaire féminin et le matériel

21. J.-D. Vigne, « Domestication ou appropriation pour la chasse : histoire d'un choix socio-culturel depuis le Néolithique. L'exemple des cerfs (*Cervus*) », dans *Exploitation des animaux sauvages*, p. 201-220; F. Poplin, « Que l'homme cultive aussi bien le sauvage que le domestique », dans *Exploitation des animaux sauvages*, p. 527-539; *Id.*, « Les cerfs harnachés de Nogent-sur-Seine et le statut du cerf antique », *CRAI* (1996), p. 393-421 (à voir absolument pour la documentation et des observations pénétrantes sur la relation du cerf et du cheval). Je remercie très vivement F. Poplin pour son aide. Voir aussi R. de Mérode, N. Damblon-Willemaers, « Essai sur l'iconographie des cervidés chez les Hittites », *in* R. Donceel, R. Lebrun (éd.), *Archéologie et religions de l'Anatolie ancienne, Mélanges en l'honneur du professeur Paul Naster* (1983), p. 173-186, spé. p. 177-178 et G. Forstenpointner, dans les actes du colloque autrichien *Forschungen in der Peloponnes, Athènes, mars 1998*, (à paraître). Les cervidés (les biches?) sont aussi considérés dans l'antiquité comme des « bêtes de rien », Nonnos, *Dionysiaques* XV 189.

22. Voir Kahil 1990. L'art attique en offre les premières illustrations sur des vases (ajouter le lécythe à f. n., ci-dessus, n. 12) et un exemple remarquable avec le *Relief des dieux* de Brauron (ci-dessus, n. 1). Le sujet n'est illustré dans l'art monumental qu'à la frise intérieure du temple arcadien de Bassai, Londres, Brit. Mus. 523 : *LIMC*, « Apollon », n° 915; Kahil 1990, p. 115, pl. 27,3; v. 400 av. J.-C.; l'emplacement originel de la plaque et son rattachement thématique restent discutés, I. Jenkins, D. Williams, « The Arrangement of the Sculptured Frieze from the Temple of Apollo Epikourios at Bassae », dans O. Palagia, W. Coulson (éds.), *Sculpture from Arcadia and Laconia* (1993), p. 57-77, spé. p. 64, 67. Le char à cervidés ne connaît qu'une vogue relative dans la céramique apulienne. L'*Hymne à Artémis* de Callimaque, v. 105-106, 111-113, contient la première mention littéraire.

23. *LIMC*, « Artemis », n^{os} 1196-1203; E. Simon, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Artemis/Diana », p. 829 (avec références); voir Nonnos, *Dionysiaques* XI 344; De Mérode, Damblon, *loc. cit.* (n. 21). Sur le symbole du cerf à Ephèse, R. Fleischer, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*, *EPRO* 35 (1973), p. 114.

24. Voir Callimaque, *Hymne à Artémis* 141; Lacroix, *loc. cit.* (n. 6), p. 85-86; Kahil 1990.

25. Lechat, p. 2-5; Preka-Alexandri, p. 125, fig. 1, pl. 56.

recueilli suggère une fréquentation féminine intense[26], ce qui n'exclut pas, bien entendu, que le lieu ait été ouvert à un public varié. L'accouchement compte parmi les préoccupations majeures dont on attend des manifestations. Dans cette circonstance, la déesse déploie une grande douceur aussi bien que la cruauté extrême qui la fait qualifier par Homère (*Il.* XXI 483) de « lionne pour les femmes ». En s'inspirant d'une interprétation courante, on peut voir dans les multiples statuettes du dépôt qui montrent la potnia cajolant, maîtrisant un animal, ou tenant un animal mort, une illustration de son pouvoir sur les femmes et des traitements variés qu'elle leur fait subir comme aux bêtes, spécialement lors de l'accouchement[27].

Le char oriente toutefois vers un autre événement capital de la vie féminine, le mariage; Artémis prépare les jeunes filles à cette échéance à travers une série de rites qui ont constitué le sujet d'une très riche réflexion au cours des dernières décennies. L'accent a été mis en particulier sur un aspect de la signification du mariage grec qui retient notre attention : il est pensé comme une domestication, littéralement une *mise sous le joug*. À cette conception correspond l'habitude de faire appel à des métaphores hippiques pour parler des jeunes filles, qui deviennent des pouliches etc.; mais il arrive aussi qu'elles soient assimilées à de véritables bêtes sauvages; les ourses de Brauron offrent l'exemple le plus célèbre[28].

Les légendes de Kadmos et d'Admète témoignent que l'image du joug du mariage fonctionne même dans ce registre[29]. Pausanias (III 18,16) signale dans la décoration du Trône d'Apollon à Amyklai une représentation d'Admète attelant à son char un sanglier et un lion[30]. Le héros avait ainsi obtenu Alceste pour épouse, alors que Pélias imposait aux prétendants de sa fille cette épreuve en principe irréalisable. Une aventure semblable dut arriver à Kadmos puisque quelques vases à figures noires proches de l'oinochoé de Saint-Pétersbourg le montrent s'élançant avec son épouse Harmonie dans un char tiré par diverses bêtes sauvages, à la fois char de l'exploit et char nuptial[31]. Il est intéressant pour notre propos que la documentation littéraire et iconographique associe Apollon et Artémis aux noces d'Admète en raison de leur pouvoir sur les animaux et comme divinités du mariage[32].

26. Les trouvailles signalées comprennent, à côté des statuettes, une coré incomplète en pierre tendre, LECHAT, p. 78, et des pesons de métier à tisser.

27. Voir D. LYONS, *Gender and Immortality. Heroines in Ancient Greek Myth and Cult* (1997), p. 152, avec la bibliographie.

28. Voir par exemple REEDER, p. 299-371; J. E. ROBSON, « Bestiality and Bestial Rape in Greek Myth », dans S. DEACY, K. F. PIERCE (éd.), *Rape in Antiquity* (1997), p. 65-96, spé. p. 72-74; on a montré que le rite thessalien parallèle à l'*arkteia* qui aurait consisté à *faire la biche* (P. CLEMENT, « New Evidence for the Origin of the Iphigeneia Legend », *AC* 3 [1934], p. 393-409) a été restitué par erreur, M. B. HATZOPOULOS, *Cultes et rites de passage en Macédoine*, *Meletemata* 19 (1994), p. 25-40.

29. F. LISSARRAGUE, « Regards sur le mariage grec », *in* O. CAVALIER (dir.), *Silence et fureur, La femme et le mariage en Grèce, Les antiquités grecques du Musée Calvet* (1996), p. 415-434, spé. p. 419.

30. Vers 530-510 av. J.-C.; *LIMC*, « Admetos I », n° 1; voir aussi n^{os} 4-6 (époque romaine), 17 (douteux).

31. *LIMC*, « Kadmos », n^{os} 44-45; voir aussi *LIMC*, « Admetos I », n^{os} 2-3. Le char assume aussi les deux fonctions dans la légende de Pélops et d'Hippodamie; voir le cratère cité ci-dessous, n. 32.

32. La tradition la plus connue évoque l'assistance apportée au roi de Thessalie par Apollon; une tradition particulière prétend qu'Admète n'aurait pas offert à Artémis les sacrifices prescrits à l'occasion de son mariage, commettant à cette occasion sa faute irréparable, *LIMC*, « Admetos I », p. 221. Le lien d'Artémis avec le mariage et avec les chevaux peut expliquer la scène du cratère attique où Oinomaos sacrifie à la déesse avant la course de chars qui permit à Pélops d'épouser Hippodamie, *LIMC*, « Artemis », n° 144; M. DE CESARE,

Contexte rituel

Certaines terres cuites de Canoni pourraient se rattacher à la préparation au mariage. Si elle était confirmée, l'existence de telles pratiques assurerait un supplément de vraisemblance à la valeur nuptiale que nous pensons trouver dans le char à bêtes féroces.

Les plus remarquables représentent à la manière compacte des groupes au char une figure féminine de petite taille en mouvement devant la déesse[33]. On pense naturellement aux chœurs de jeunes filles dans les sanctuaires d'Artémis; plutôt que d'une danse quelconque, il doit s'agir d'une danse spéciale – le geste particulier des bras va dans ce sens – célébrée dans une circonstance méritant d'être commémorée. Les danses peuvent avoir lieu à des âges différents, mais on sait que dans la phase précédant le mariage, les jeunes filles participaient d'une manière plus visible aux cérémonies[34]. On remarque aussi parmi les statuettes des figures féminines portant une balle[35]; elles font penser à la démarche des jeunes filles qui au seuil du mariage consacraient à Artémis leurs jouets et d'autres objets liés à l'enfance. Le matériel se prête donc à des hypothèses qui vont dans le sens souhaité et paraissent raisonnables[36].

Le char des statuettes de Canoni qui nous a conduits à explorer un secteur iconographique original pourrait être, comme on le voit, un attribut riche de significations. Pour autant, nous ne pensons pas avoir tout dit. En particulier, il serait intéressant de prolonger les considérations sur les rites en envisageant l'éventualité dans le cadre des cultes d'Artémis à Corcyre d'un événement correspondant au thème des statuettes, sur

Le statue in immagine : studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca (1997), p. 158, Cat. 193, 212, 214, fig. 98. On note que la coupe de Phineus représente le mariage de Dionysos (ci-dessus, n. 17).

33. On a recueilli les fragments d'une dizaine de statuettes et repéré trois variantes; Lechat, p. 68-72, n^os^ 68-70, pl. VII,2; *Typen*, pl. 101,7a-c; *LIMC*, « Artemis », n^os^ 723, 723a; Reeder, p. 312-313, n° 93. Il est excessif de désigner le rite corcyréen par le terme *arkteia*. La danse est aussi le sujet de reliefs de terre cuite montrant des femmes en mouvement, main gauche levée ou baissée, Lechat, p. 23-25, n^os^ 1-2, pl. I,4,6; *Typen*, pl. 96,7-8; *LIMC*, « Artemis », n^os^ 549-550.

34. Pour les danses de jeunes filles nubiles à Brauron, voir L. Kahil, « Mythological Repertoire of Brauron », *in* W. G. Moon (éd.), *Ancient Greek Art and Iconography* (1983), p. 231-244, spé. p. 239 et fig. 15. 12; *Ead.*, « Quelques exemples de vases de mariage à Brauron », *in* V. Petrakos (éd.), *Ἔπαινος Ι. Κ. Παπαδημητρίου* (1997), p. 379-404

35. Lechat, p. 77-78, n° 72, fig. 12; *Typen*, pl. 101,1. Voir l'épigramme célèbre commémorant les offrandes faites par Timaréta à la Limnatis, *Anthologie* VI, 280. La consécration de la balle à d'autres divinités apparaît sur les pinakes de Locres : H. Prückner, *Die lokrischen Tonreliefs* (1968), p. 46-47, fig. 7, pl. 6-8; M. Torelli, « I culti di Locri », dans *Locri Epizefirii, Atti del XVI. Convegno di studi sulla Magna Grecia. Taranto 1976* (1977) p. 147-183, spé. p. 163-164. Il n'y a pas lieu d'envisager un jeu de balle rituel; loin de fournir un modèle, un tel rite pose problème dans le cas des arrhéphores, G. Donnay, « L'arrhéphorie : initiation ou rite civique ? », *Kernos* 10 (1997), p. 177-205, spé. p. 191, 197, 199.

36. Il existe aussi des figures tenant une clé de temple; l'objet a longtemps été une énigme. Lechat 1891, p. 32-33, n^os^ 12-13, fig. 4; p. 78-79, n° 73, fig. 13; *Typen*, pl. 97,4; 101,3; *LIMC*, « Artemis », n° 556; A. G. Mantis, *Προβλήματα της εικονογραφίας των ιερειών και των ιερέων στην αρχαία ελληνική τέχνη* (1990), p. 30-31, pl. 5, fig. 1-3. La *clé* peut constituer une offrande liée à l'accouchement; la *porteuse de clef* est une divinité ou plus souvent un type de prêtresse (kleïdouque). Faut-il évoquer ici les prêtresses vierges d'Artémis, appelées à quitter leur charge au moment du mariage ? Selon G. Greco, à propos de l'Héraion du Sélé, l'insigne de la clé pourrait avoir été étendu aux jeunes filles associées au service du culte dans le cadre de l'initiation, « Des étoffes pour Héra », *in* J. de la Genière (éd.), *Héra. Images, espaces, cultes, Actes du Colloque International de Lille, 1993* (1997), p. 185-199, spé. p. 192.

le modèle de la procession d'Artémis Laphria[37]. Cette recherche ne peut évidemment trouver place ici, pas plus qu'une deuxième enquête à laquelle on peut songer. Les os découverts dans plusieurs sanctuaires, en particulier à Kalapodi, où l'on a identifié un reste de lion[38], témoignent que de véritables sacrifices de toutes sortes de bêtes sauvages avaient lieu bien avant l'amplification du phénomène due aux Romains. Or l'importance des bêtes sauvages dans l'iconographie liée à l'Artémis corcyréenne est frappante et l'environnement cultuel autant que naturel apparaît favorable. Son culte comme les autres cultes d'Artémis liés à la chasse, notamment ceux d'(Artémis) Eukleia et Laphria méritent d'être reconsidérés à la lumière des découvertes en question.

Yvette MORIZOT.

Addendum : Des terres cuites semblables à celles du dépôt du « petit Artémision » ont été découvertes dans le secteur du sanctuaire, ainsi qu'un couros : E. KANTA-KITSOU, *AD* 47, B' (1992) [1997], p. 334-338; *AR* (1997-1998), p. 56-57; G. S. DONDAS, in V. PETRAKOS, *op. cit.* (n. 34), p. 53-170.

37. Elle est parfois considérée comme récente, M. OSANNA, *Santuari e culti dell'Acaia antica* (1996), p. 147.

38. M. STANZEL, *Die Tierreste aus dem Artemis-/Apollon-Heiligtum bei Kalapodi in Böotien/Griechenland*, Diss. Munich (1991), spé. p. 113-114.

Fig. 1a-b. — Statuette de terre cuite de Canoni (Corfou), Athènes, Mus. Nat., Coll. Carapanos, n° 1069. Vue de face et profil gauche (photo Mus. Nat. d'Athènes).

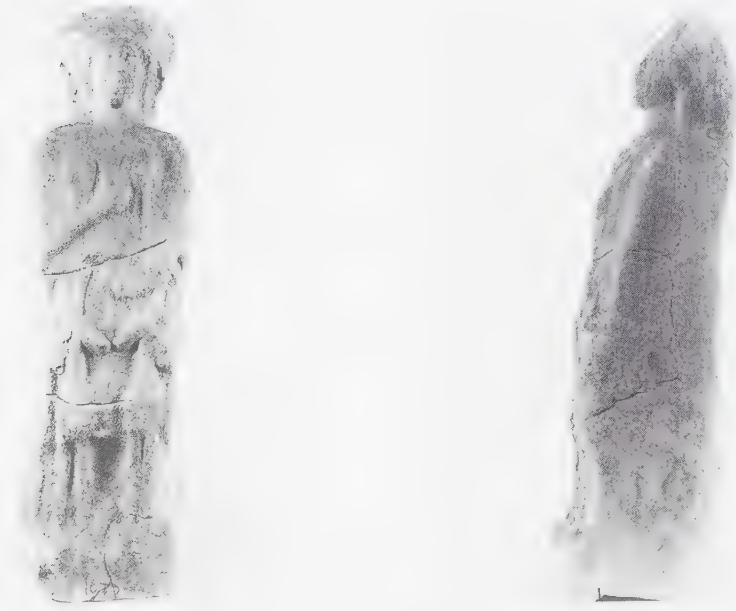


Fig. 2a-b. — Statuette de terre cuite, de Canoni (Corfou), Athènes, Mus. Nat., Coll. Carapanos, n° 1070. Vue de face et profil gauche (photo Mus. Nat. d'Athènes).

HÉLIOS EN IBÉRIE
NOTE POUR UNE RECHERCHE

Le thème de la représentation du Soleil dans la Péninsule Ibérique à l'époque préromaine est complexe et n'a pratiquement pas été étudié jusqu'ici. Il manque une étude complète, dans laquelle on préciserait les différences et les particularités en même temps que les similitudes et les points de contact avec le monde méditerranéen et, de façon plus large, avec le domaine européen où la représentation du soleil est l'héritière d'une tradition millénaire partagée[1].

Dans notre cas, il existe une limite fondamentale : l'absence de références antiques sur les panthéons indigènes. Seul un texte de l'écrivain tardif Macrobe[2], qui éprouvait une attirance certaine pour les théories syncrétistes néoplatoniciennes sur les divinités, mentionne une statue de Mars, que les habitants d'Acci appellent Neton, ornée de rayons (*radiis ornatum*), c'est-à-dire vénérée en tant que divinité astrale.

En ce qui concerne, donc, la Péninsule, nous savons peu de choses, ou quasiment rien, en comparaison de la diversité des représentations et des symboles (yeux, cercles, palmettes, chevaux, oiseaux, cerfs, têtes radiées, scènes de chasse et de sacrifice, etc.) que l'on trouve associés sur une multitude de supports comme autant d'allusions ou de figurations solaires, particulièrement dans les milieux ibérique et celtibérique. N'oublions pas, bien qu'aujourd'hui nous le laissions de côté, le domaine révélateur de la numismatique où le visage du Melqart phénicien emprunte, sur certaines émissions de Gadir ou Gadès, l'expression de la face frontale du Soleil[3]. L'orfèvrerie, si propice à la diffusion de motifs à la mode chez les aristocrates, a pu elle aussi connaître la tête d'Hélios radié de tradition hellénistique, que l'on reconnaît sur un médaillon d'or du Musée Archéologique de Barcelone[4]. La figuration est sans équivoque mais malheureusement la provenance de la pièce – c'est-à-dire son lien avec l'Ibérie – est incertaine. Nous devons donc mesurer

1. M. Green, *The Sun-Gods of Ancient Europe* (1991).

2. *Saturnalia* I 19,5. Cf. J. M. Blázquez, *Diccionario de las Religiones prerromanas de Hispania* (1975), p. 132, *s.v.* « Neto » ; *Id.*, *Primitivas Religiones Ibéricas. II : Religiones Prerromanas* (1983), p. 281. Macrobe tend à une identification des dieux avec le Soleil dans l'exégèse sur les dieux dans son livre I.

3. L. Villaronga, *Corpus Nummum Hispaniae ante Augusti Aetatem* (1994), p. 85-88.

4. G. Nicolini, *Les Ibères* (1973), p. 134, fig. 128. Je remercie le prof. G. Nicolini pour son aimable information concernant ce document.

nos pas dans cette forêt de signes et choisir le chemin de la représentation qui nous conduit, par des croisements et des cheminements imprévisibles, aux sources les plus méditerranéennes.

Ainsi, dans le courant du premier millénaire av. J.-C., des représentations d'origines et de provenances très diverses se donnent rendez-vous dans cette contrée de l'Extrême Occident. Les stimulations sont multiples et quelques-unes d'entre elles trouvent une concrétisation dans des formulations originales et nouvelles. Il est difficile, non seulement d'estimer la portée de ces stimulations mais de délimiter l'origine même des diverses sources. Pour cette raison, je me limiterai à quelques aspects ponctuels qui suggéreront la complexité du thème. Ces exemples bénéficieront de la comparaison avec d'autres formulations méditerranéennes mieux connues, appartenant plus précisément au domaine hellénistique de tradition grecque. Dans cette perspective, nous nous tournerons vers ce répertoire irremplaçable que constitue le *LIMC* : maintenant que le *magnum opus* auquel Lilly Kahil a donné son élan est arrivé à son point d'achèvement et qu'il est désormais possible de le considérer dans sa globalité, on voit que les exemples ibériques tentent de prolonger le modèle reçu par des réalisations singulières dans cette partie de l'*oikouménè* la plus occidentale de la Méditerranée antique qu'est le monde ibérique. Le *LIMC* doit donc servir également à approfondir la recherche dans ces autres domaines du langage de l'image qu'on appelle, en se plaçant du point de vue privilégié d'un supposé centre classique, les périphéries[5].

En parlant d'Ibérie, j'adopte une double formulation du terme. D'une part, je l'utilise dans la même acception géographique générale que lui donnèrent déjà les auteurs de l'époque impériale romaine, c'est-à-dire comme synonyme d'Hispanie. Mais je vais surtout insister sur son utilisation dans des exemples de ce que nous connaissons plus spécifiquement comme le territoire proprement ibérique, c'est-à-dire la région du Sud-Est de la péninsule, à l'époque de l'épanouissement de l'art et de la culture ibériques.

Les représentations liées au Soleil empruntent des formes multiples depuis l'époque dite orientalisante, à l'aube du VII^e^ s. av. J.-C. En mentionnant, dans le domaine de la bijouterie, le pendentif phénicien en or découvert dans la chambre funéraire phénicienne de Trayamar, je choisis un exemple remarquable par son influence ultérieure sur les œuvres d'orfèvrerie locale[6]. Ce n'est pas un cas unique[7]. Le symbolisme funéraire de ce médaillon a déjà été souligné par des spécialistes du domaine phénicien[8]. Sur l'*omphalos* ou montagne sacrée, protégé par des *uraei*, le disque du soleil accueilli par le croissant de lune est gardé symétriquement par des faucons. Dans le registre supérieur, un autre disque solaire, ailé, entouré de rayons fécondateurs et de serpents, couronne la représentation. Une fine granulation définit avec une grande précision les éléments de l'image.

5. Cf. L. Kahil, Ch. Augé, P. Linant de Bellefonds (éd.), *Iconographie classique et identités régionales*, *BCH Suppl.* XIV (1986) ; L. Kahil, P. Linant de Bellefonds (éd.), *Religion, Mythologie, Iconographie* (1991).

6. U. Gehrig, H. Georg Niemeyer, *Die Phönizier im Zeitalter Homers* (1990), p. 208, n° 185, avec bibliographie ; G. Nicolini, *Techniques des ors antiques* (1990), p. 405-407, n° 172, pl. 105a.

7. Cf. un médaillon en or repoussé et décoré d'un granule de la région de Santa Maria del Mar, Cadix, Musée Archéologique de Cadix. J. L. Escacena, « Gadir », *in* G. de Olmo, M. E. Aubet (éd.), *Los Fenicios en la Peninsula Ibérica* II (1986), p. 47, pl. 56.

8. Cf. n. 6. Sur la représentation phénicienne du Soleil ailé, cf. D. Parayre, « À propos des sceaux ouest-sémitiques : le rôle de l'iconographie dans l'attribution d'un sceau à une aire culturelle et à un atelier », in B. Sass, C. Uehlinger (éd.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (1993), p. 27-51.

L'association des symboles du soleil et de la lune, représentés par le croissant et le disque unis, pourrait conférer au médaillon un sens fécondant peut-être lié au culte d'Astarté, introduit par les Phéniciens dans le Sud de la Péninsule Ibérique et attesté au moins depuis le VII^e^ s. av. J.-C.[9].

Le schéma est reproduit plus tard sur un pendentif en argent de fabrication locale qui fut découvert dans la nécropole orientalisante de Medellín, Badajoz, dans *l'hinterland* tartessien, près de l'importante voie de communication antique connue sous le nom de *Via de la Plata* (Route de l'argent)[10]. Il est important de constater la survivance et la transmission du motif dans le domaine occidental et, simultanément, l'adoption probable d'une part de sa signification symbolique par l'aristocratie locale. La technique minutieuse de la granulation fait place à l'incision. La disposition des éléments centraux est inversée – et gagne en importance. L'astre, surgissant sur l'omphalos, reste inscrit sous un croissant lunaire mis en valeur. La réélaboration iconographique révèle une adoption particulière des symboles et annonce d'autres interprétations locales.

Dans le domaine tartessien, l'iconographie du soleil tente de combiner le symbole solaire, le disque, avec une première expression anthropomorphique. Le monde aristocratique de la période orientalisante s'efforce d'attribuer une forme humaine à la divinité qui la représente, la protège et lui donne la fécondité. L'anthropomorphisation des symboles ne peut pas se comprendre hors de cette dialectique du pouvoir. Ses aspects fécondants et féminins s'en trouvent renforcés. Si, sur les médaillons de tradition orientale mentionnés plus haut, l'association du thème solaire avec la fécondité d'Astarté-Tanit semblait latente (la signification cachée pouvait être compréhensible pour leurs propriétaires), cette combinaison se développe de façon originale et s'exprime clairement dans la toreutique tartessienne du VI^e^ s. av. J.-C. Il y a, probablement, appropriation et interprétation locale d'un contenu que la colonisation phénicienne avait transmis depuis la source orientale. Voyons quelques exemples.

Un fragment d'une petite plaque de bronze de Punta de Vaca (Cadix) et une paire similaire, plus complète, qui provient de l'intérieur de la Péninsule, plus précisément de El Berrueco (Salamanque), montrent le développement local d'une vieille idée orientalisante[11] (**fig. 1**). La même diffusion géographique le long de la *Vía de la Plata* est intéressante. Les motifs sacrés fonctionnent comme les biens de prestige d'un commerce aristocratique qui les déploie de façon sélective. Dans la représentation s'amalgament et se transforment des éléments multiples, auxquels est conférée une expression anthropomorphique singulière.

Les plaques de Cadix et de El Berruceo montrent une épiphanie et, comme c'est le cas pour toute épiphanie, l'espace de la représentation est dépassé. D'un disque solaire en expansion, mû par quatre paires d'ailes, jaillissent des fleurs et, avec elles, le buste stylisé d'une divinité féminine. L'image est dominée par son visage de face, doté d'une coiffure égyptisante dite « hathorique » – des tresses s'achevant en volutes qui encadrent les joues. Les pupilles, marquées au poinçon, donnent de l'importance au regard. La

9. C. Bonnet, *Astarté* (1996), p. 127-128.

10. Il provient des fouilles effectuées par Martin Almagro-Gorbea dans les années 80 et est actuellement exposé au Musée Archéologique de Badajoz.

11. M. Almagro-Gorbea, *El Bronce Final y el Período Orientalizante en Extremadura* (1977), p. 254-255, pl. LII,3; R. Olmos (éd.), *La sociedad ibérica a través de la imagen* (1992), p. 70.

bouche – à peine plus qu'une incision – est une grimace informe, quasi grotesque. Deux jambes schématiques surgissent en mouvement au bas des ailes. La représentation du Soleil se transforme, donc, en une autre divinité à l'aspect et au visage étrangement humains. Dans cette image de métamorphose, la soudaineté de la naissance est accentuée par un surgissement simultané de la végétation : de grandes fleurs de lotus jaillissent latéralement en guise de bras, tandis qu'une autre pousse, en train de s'épanouir, couronne la tête. Le surgissement s'étire et se prolonge à partir du cou élargi. Ici est déjà présente une caractéristique que l'image ibérique développera pendant plusieurs siècles et avec de multiples variations. On y introduit le temps mythique des origines, on y représente une cosmogonie qui combine l'éclosion du soleil avec le jaillissement végétal. L'instant primordial favorise une image humaine grotesque, étrange. C'est une manière de signifier l'altérité, de distinguer ce qu'on se représente encore en germe et qui n'est pas familier.

Nous supposons que ce monde d'images est l'expression d'une société aristocratique ou princière. Grâce à l'image, l'élite s'approprie la fécondité d'une nature divine, s'identifie avec son langage mythique. Le concept solaire prend ainsi une forme féminine insolite, héritière de formules orientales. On introduit dans une vision générative de la Nature le disque solaire qui la féconde. Il y a donc une profonde différence entre ces représentations et la formulation classique, essentiellement masculine, d'Hélios, que nous connaissons parfaitement grâce aux images rassemblées dans le *LIMC*[12]. À la place du Soleil prédomine la force génératrice d'une « Astarté » attachée à celui-ci.

Le motif de la barque solaire connaît aussi, dans le domaine de la Péninsule ibérique, des formulations diverses. On peut penser, simultanément, à une formulation symbolique et à quelque essai isolé d'anthropomorphisation, comme pour l'exemple de El Berrueco mentionné plus haut. Il est très possible que le motif populaire de la palmette en forme de barque de tradition phénicienne soit une représentation symbolique du soleil, de sa force génératrice. On reconnaît ce motif dans de nombreux exemples péninsulaires et je vais insister à nouveau sur un exemple emprunté à l'orfèvrerie. Le pendentif d'or de Baião (Porto, Portugal) est décoré d'une palmette moulée, qui est probablement une allusion florale au soleil naissant[13]. La forme même du pendentif est celle d'un croissant entourant la palmette, comme une couronne à demi enveloppante, avec de multiples nervures qui évoquent des rayons. L'idée n'est pas nouvelle : le surgissement du soleil, la fécondité apportée par sa naissance, se transposent métaphoriquement dans une fleur, dans une palmette qui s'ouvre.

Sur un pendentif d'or, du trésor de Serradilla (Cáceres), la représentation en forme de barque ou de char est clairement associée à une image solaire[14] (**fig. 2**). Deux protomes d'animaux – on discute toujours pour savoir si ce sont des chevaux ou des oiseaux – constituent les extrémités d'une barque ou d'un char qui transporte une tête humaine, de profil, vers la droite. Il s'agit probablement d'une tête d'homme, bien qu'on ait pensé, à cause des ornements du cou, à un personnage féminin, de nouveau une « Astarté » locale, comme sur les bronzes de El Berrueco[15]. Il est difficile de trancher. Homme ou femme, la tête effleure le cadre ornemental supérieur, comme si elle allait

12. N. Yalouris, *LIMC* V (1991), *s.v.* « Helios », p. 1005-1034.
13. G. Nicolini, *op. cit.* (n. 6), p. 319-320, n° 89, pl. 57 : première moitié du v^e^ s. ?
14. G. Nicolini, *op. cit.* (n. 6), p. 417-418, n° 187, pl. 109.
15. M. Almagro-Gorbea, *op. cit.* (n. 11), p. 228-230.

dépasser le champ figuratif, dominant visuellement l'ensemble par son apparition ou épiphanie. Son œil, indiqué au poinçon, veille. Les deux appendices verticaux, à la base de l'ensemble, indiquent peut-être les pattes de l'animal ou une représentation schématique des roues du char. Le cerçle visible entre les pattes est une allusion au disque solaire, sorte d'emphase éclairant le sens de l'ensemble. On le rencontre aussi dans l'iconographie grecque, où il caractérise Hélios et ses compagnons[16].

Dans l'exemple de Serradilla on anthropomorphise – en lui donnant un début de sens narratif et mythique – la pure symbolique solaire, le cercle. La barque – ou le char – ne transporte pas seulement un disque ou son équivalent, un signe floral, mais aussi, comme aurige, un dieu – ou une déesse – à visage humain. Mais, pour que nous n'ayons pas de doute sur la signification de l'ensemble, le symbole discoïdal sous le char la renforce et l'explique. Nous sommes devant une claire hypercaractérisation des signes à un moment – probablement le v^e^ s. av. J.-C. – où l'iconographie du char du Soleil se répand parmi les élites de la Méditerranée. La tête humaine et le disque permettent de lire le message grâce à deux codes complémentaires. Mais, en dépit des possibles influences formelles externes, l'image doit se comprendre localement. Cela nous mène à une transformation des sources à partir du code propre à l'aristocratie locale.

Char ou barque créent une signification ambiguë, déjà présente dans le mythe grec, qui nous introduit dans une vaste représentation européenne à partir de la période du Bronze Final, bien étudiée par Miranda Green[17]. Dans son voyage quotidien le Soleil utilise autant le char pour sa course diurne que la barque pour son retour nocturne à travers l'Océan. La représentation anthropomorphique grecque préfère le char – Hélios, Aurore – mais il y a des échos du chaudron marin du soleil qu'Héraclès dérobe pour l'utiliser dans son voyage mythique en Occident[18]. Le mythe grec reflète la rencontre, le conflit des deux représentations qui circulent dans le vaste imaginaire européen pendant le premier millénaire[19]. Ce conflit – ou, simplement, cette coexistence – de représentations se reflète peut-être dans le pendentif de Serradilla. Mais l'ambiguïté de la lecture – cheval/oiseau ; char/barque ; dieu/déesse – dépend aussi des limites de notre regard. Quoi qu'il en soit, la plaque d'or de Serradilla est aujourd'hui une énigme, un paradoxe qui suscite des interrogations sans offrir de réponses sûres.

La possibilité que nous soyons ici devant un char du soleil équivoque ou une barque solaire se confirme sur des images des siècles suivants, déjà proprement ibériques. La possibilité des deux figurations reste alors ouverte : la tradition européenne et orientale de la barque solaire ou celle, plus hellénisante, du char d'Hélios.

Certains symboles antérieurs survivent, car ce sont des signes utiles et efficaces. Dans la céramique ibérique des débuts de l'époque ibéro-romaine, dès les siècles de conquête, on rencontre encore, transformé, le motif du bol floral en forme de barque d'où surgit une pousse féconde. Un calathos ou « sombrero de copa » de Cabezo de Azaila (Teruel)

16. Par exemple sur un lécythe à figures noires sur fond blanc du Peintre de Sappho à New York, Metropolitan Museum n° 41.162.29. J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), fig. 260.

17. M. Green, *op. cit.* (n. 1), p. 115 ; G. Kossak, *Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas* (1954), pl. 8, n° 15.

18. Médaillon de la coupe attique à figures rouges, à la manière de Douris, vers 470 av. J.-C. : *ARV*^2^, p. 449, n° 2 ; J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period* (1975), fig. 300.

19. La barque tirée par des oiseaux : cf. G. Kossak, *op. cit.* (n. 17), pl. 8, n° 15 ; M. Green, *op. cit.* (n. 1), chap. IV.

évoque ce thème par une ornementation végétale alourdie qui s'articule, symétriquement, autour d'une énorme feuille de lierre[20] (**fig. 3**). En haut et en bas de cet axe horizontal se dessinent deux bols, avec des triangles rayés, dont les extrémités s'achèvent par des protomes stylisés d'oiseau, indiqués en silhouette noire. Ce bol donne naissance à une palmette, une pousse florale qui s'achève en volutes. Le motif de la nature féconde et jaillissante est repris dans de nombreuses représentations de la céramique ibérique, où elle se combine au schéma du bol ou de la barque qui l'accueille.

La céramique de la Alcudia de Elche (Alicante), dont la période la plus prolifique et originale se situe entre les III^e^ et II^e^ s. av. J.-C., abonde en représentations d'une nature féconde en genèse et en constante transformation[21]. La végétation est exubérante et envahit la surface des vases. Parfois, la figure humaine émerge au milieu de cette végétation débordante à laquelle elle s'intègre. Ce sont toujours des vases singuliers, rares, qui accueillent la figuration anthropomorphe. Il s'agit de commandes spécifiques de clients appartenant à l'élite aristocratique, classe particulièrement réceptive aux modes de la Méditerranée.

Un de ces grands vases d'Elche reprend l'image singulière d'un aurige ailé, au visage triangulaire, qui guide un bige également ailé[22] (**fig. 4**). Le char combine la vieille image de la barque et le motif du surgissement avec la représentation frontale grecque, bien connue, des quadriges[23]. Des pousses végétales grimpantes, sur les côtés, accentuent cette représentation d'*anodos* divin. Le cocher porte une tunique à manches courtes, ceinturée sous la poitrine, costume habituel des auriges. Ce n'est pas un vêtement ibérique. De nouveau il est difficile de décider s'il s'agit d'une divinité masculine ou féminine, même si la tunique à manches courtes incite, d'après le code ibérique, à y voir un homme. On peut admettre une influence directe des représentations d'Hélios ou d'Aurore sur leur char ailé, un thème que nous connaissons bien, tant dans la céramique attique à figures noires ou italiote à figures rouges que dans les représentations en bronze comme les phalères de cheval[24].

La représentation du protome du char solaire est particulièrement connue dans la céramique de Calès à vernis noir[25]. On ne peut donc écarter une influence directe, ou au moins un écho, de quelque image italique de ce type que l'artiste ibérique transforme de façon originale[26]. On ne peut cependant affirmer si, sur le vase ibérique, nous avons

20. J. Cabré, *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica de Azaila* (1954), p. 53-54, pl. 10-11; R. Olmos (éd.), *op. cit.* (n. 11), p. 70.

21. R. Olmos, « Original Elements and Mediterranean Stimuli in Iberian Pottery », *Mediterranean Archaeology* 3 (1990), p. 7-25.

22. R. Olmos, *loc. cit.* (n. 21), pl. 12.

23. Sur le quadrige en position frontale, cf. G. Hafner, *Viergespanne in Vorderansicht* (1938). Cf. la recension de A. Greifenhagen, *Gnomon* 15 (1939), p. 343-346.

24. N. Yalouris, *loc. cit.* (n. 12). Voir aussi M. Y. Tresiter, « Essays on the Bronzeworking and Toreutics of the Pontus », in G. R. Tsetskhladze (éd.), *New Studies on the Black Sea Littoral, Coloquia Pontica* (1996), p. 84-85, fig. 28.

25. R. Pagenstecher, « Die calenische Reliefkeramik », *JDAI Ergänzungsheft 8* (1909), p. 22; cf. *CVA* Sèvres 1, IV Ed, pl. 51, n° 12 (France 580).

26. La trouvaille en surface d'un fragment d'un exemplaire de Calès dans le gisement grec d'Ampurias atteste l'existence du sujet dans la péninsule ibérique. Cf. V. Zedelius, « Calenisches aus Ampurias », *in* O. Brehm, S. Klie (éd.), *Mousikos Aner. Festschrift für Max Wegner zum 90. Geburtstag* (1992), p. 511-513, pl. 50,1.

simplement une transposition du char d'Hélios surgissant pour se manifester aux hommes, ou si sous cet emprunt formel se développe un *anodos* ou l'apparition d'une divinité associée à la fécondité de la nature. La tradition indigène montre la survivance et la transformation, maintenant sur un support céramique, de la vieille idée orientalisante. La barque solaire avec des palmettes, que nous avons vue sur la céramique de Azaila, invite à voir dans ces représentations ibériques un schéma mythique local et non un simple emprunt. Nous nous trouvons, de nouveau, face à la dialectique d'un langage de mode qui manifeste des influences méditerranéennes – italiques – avec en arrière-plan une religiosité indigène qui s'affirme par l'intermédiaire d'un code aristocratique propre à ces vases de commande.

Le dernier exemple que je vais citer est une fibule d'argent de Chiclana de Segura (Jaén)[27] (**fig. 5**). Les fibules d'argent ibériques et celtibériques sont des synthèses iconographiques qui résument un univers mythique complexe caractérisé par la vitalité d'une nature animale métamorphique. La fibule de Chiclana de Segura, de même qu'un autre exemple similaire de los Almadenes de Pozo Blanco (Cordoue)[28], introduit en outre un langage figuratif humain qui la singularise. Elle se compose de deux motifs qui couvrent et ornent l'espace en T de la fibule. Sur le couronnement de la zone du ressort surgissent deux protomes symétriques de chevaux, de profil vers l'extérieur, et un personnage frontal paré de deux torques ou colliers. Sur les chevaux les rênes sont indiquées par des incisions. Il est possible que soit représenté ici, de façon schématique, un char ascendant avec son aurige. La caisse du char est peut-être suggérée par le petit panneau, souligné par un quadrillage incisé, qui couvre la partie inférieure du corps humain. Les mains de cet aurige, posées sur ses hanches, pourraient soutenir les rênes. Par sa forme l'ensemble évoque le schéma antérieur du bol ou de la barque au centre duquel surgit un homme, mais nous rappelle inévitablement une divinité comparable à l'Hélios ou au Soleil des représentations grecques. Il s'inspire d'une formule hellénistique.

Son sens est complété par la scène de chasse à cheval, à caractère héroïque, figurée sur l'arc de la fibule. Un cavalier, avec un bouclier rond ou *caetra*, qui symbolise son caractère guerrier, poursuit un sanglier qui s'enfuit. Un chien court en sens contraire, vers son maître, mais il tourne la tête vers la bête féroce comme s'il tournait autour de sa proie.

La chasse est l'activité du noble, elle est son modèle de « virtus ». Sur cette fibule est peut-être représenté un ancêtre mythique, à cheval, ou son modèle, le dieu solaire chasseur, destructeur et régénérateur de vie, conciliateur des forces opposées dans la mythologie européenne[29]. Dans l'exemple de Los Almadenes de Pozoblanco (Cordoue) les petits cercles sur le dos des animaux (le chien et la victime) sont peut-être des symboles solaires, le signe que ces animaux appartiennent au soleil. Le cavalier de cette fibule chevauche un protome de cheval, non un animal complet : peut-être est-ce une autre allusion divine.

Dans l'exemplaire de Chiclana de Segura, la scène de chasse figurée sur l'arc doit être associée au motif de l'aurige sur le ressort. L'une et l'autre doivent être considérées

27. L. Avellá Delgado, P. Rodríguez Rus, « Un tesoro de plata procedente de Chiclana de Segura (Jaén) », *Boletín del Instituto de Estudios Jiennenses* 126 (1986), p. 27-41 ; R. Olmos, *op. cit.* (n. 11), p. 106, p. 142.

28. G. Nicolini, *op. cit.* (n. 4), p. 129, fig. 119.

29. M. Green, *op. cit.* (n. 1), p. 18-19.

dans une lecture complémentaire. La chasse héroïque ou divine s'accompagne de l'apparition du Soleil sur son char. L'activité du noble ou du dieu a lieu au lever du jour. Est-il permis de voir dans ces transformations la présence d'un aurige du Soleil ibérique, semblable à l'Hélios des représentations grecques ?

L'image ibérique abonde en allusions méditerranéennes. Il est facile de reconnaître les similitudes en iconographie. Il est plus difficile – et il est plus enrichissant – de définir aussi les nuances cachées qui caractérisent les différences.

Un travail collectif dans le domaine de l'iconographie du monde classique pourrait être d'étudier en profondeur ces processus inépuisables de diversité et de différenciations. Le *LIMC*, entrepris et mené à bien grâce à l'ample vision méditerranéenne de Lilly Kahil, nous a dévoilé les richesses de l'image classique. Le sujet n'est pas épuisé. Le défi des autres iconographies de l'antique *oikouménè* reste ouvert pour l'avenir.

Ricardo Olmos
(traduction Noëlle Icard).

Fig. 1. — Plaque de bronze de El Berrueco (Salamanque). Madrid, Mus. Valencia de Don Juan.

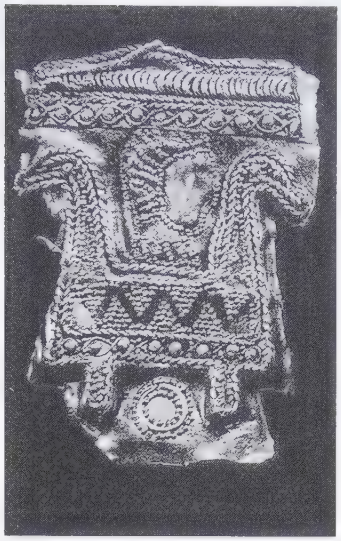


Fig. 2. — Pendentif d'or de La Serradilla (Cáceres). Musée de Cáceres (photo Deutsches Archäologisches Institut, Abt. Madrid, P. Witte).

Fig. 3. — « Sombrero de copa » ou calathos de céramique avec décor végétal, de Cabezo de Azaila (Teruel). Musée de Teruel (photo Ministerio de Educación y Cultura, Madrid).

Fig. 4. — Vase de la Alcudia de Elche (Alicante) avec la représentation d'un aurige sur un char ailé. Musée de La Alcudia (photo Proyecto de Iconografía Ibérica).

Fig. 5. — Fibule d'argent ibérique de Chiclana de Segura (Jaén). Aurige et protome de cheval. Jaén, Musée Archéologique (photo Ministerio de Educación y Cultura, Madrid).

A GYMNASIARCH'S DEDICATION AND THE PANATHENAIC TORCH-RACE *

The relief British Museum GR 1864.2-20.11 (**fig. 1**) is the dedication of a gymnasiarch whose tribe won in a torch-race.[1] It is inscribed on the horizontal cornice: λ]αμπάδι νικήσας γυμνασιαρχῶν[. Only three other reliefs dedicated after an ephebic victory in a torch-race are known. All are Attic, dating from the third quarter of the fourth century B.C., and show the procession of the team after the race, headed by two gymnasiarchs wearing himatia, one or both holding torch(es). A relief possibly from Piraeus was dedicated at the Bendidia (**fig. 2**).[2] Two reliefs from Rhamnous were presumably dedicated after torch-races at the Nemesia (**figs. 3-4**).[3] The relief fig. 1 dates from the same period and appears to be Attic. Its iconography, however, is more akin to Attic red-figure

* I am grateful to Dyfri Williams and Ian Jenkins for providing all facilities for the study of the relief British Museum GR 1864.2-20.11 (fig. 1); to Ismene Trianti for access to all reliefs in the Acropolis Museum mentioned in this article and for providing the photos figs. 5 and 6; to Vassilis Petrakos for the photos figs. 3-4, and to Angelos Matthaiou for advice. Last but not least, Kevin Clinton kindly read a draft of this paper and saved me from error.

Abbreviations:

KEPHALIDOU: E. KEPHALIDOU, *Νικητής* (1996).

NEUMANN: G. NEUMANN, *Probleme des griechischen Weihreliefs* (1971).

PALAGIA and LEWIS: O. PALAGIA, D. LEWIS, "The Ephebes of Erechtheis 333/2 B.C. and their Dedication", *ABSA* 84 (1989), p. 333-344.

RHODES: P. J. RHODES, *A Commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia*[2] (1993).

1. Said to be from Athens. Pentelic marble. Rough picked rear. Broken at both ends. Tenon for insertion into a base, broken off at the bottom. Crowned with an entablature carrying antefixes. Height, 45.2 cm; extant width, 32.3 cm; original thickness, 9.6 cm; width of tenon 12.5 cm; height of entablature, 5.2 cm; height of horizontal cornice, 2.2 cm; distance between antefixes, 8.4 cm; height of naked men, 27 cm; height of male with spiked crown, 30.5 cm; height of winner at altar, 22 cm; height of altar, 11.8 cm. *IG* II[2] 2974; A. H. SMITH, *A Catalogue of Sculpture...in the British Museum* I (1892), no. 813; O. WALTER, "Zu attischen Reliefs", *JÖAI* 18 (1915), Beibl. 94-95; *Id.*, *Beschreibung der Reliefs im kleinen Akropolismuseum in Athen* (1923), no. 213a; *Olympism in Antiquity* III (1998), 19 (P. HIGGS).

2. Bendis and the team. British Museum 1895.10-28.1, SMITH, *op. cit.* (n. 1) III (1904), no. 2155; Z. GOČEVA, D. POPOV, *LIMC* III (1986), *s.v.* "Bendis", no. 3.

3. Themis, Nemesis, Nike and the team. British Museum GR 1953.5-30.1 + Rhamnous storeroom 530 (fig. 3), PALAGIA and LEWIS, p. 340-344, pl. 49. Rhamnous storeroom 531 (fig. 4), PALAGIA and LEWIS, p. 340, pl. 48c.

vase-painting because it shows the ultimate goal of the race, the lighting of the altar.[4] Ephebes with a torch running towards an altar are common on Attic vases from about 430 B.C. The scenes can include the prize, the archon basileus, Nike and the deity honoured, and have been variously attributed to the Panathenaia, the Prometheia and the Hephaisteia.[5] Torch-races in Classical Athens were tribal events and the object of the exercise was to carry the sacrificial fire from one altar to another.[6] In fourth-century Athens and Attica they are so far attested at the Great Panathenaia,[7] the Hephaisteia,[8] the Prometheia,[9] the Nemesia[10] and the Bendidia.[11] An ephebic dedication of 333/2 B.C. from the Kerameikos records a torch-race at an unidentified festival: several torch-races passed through the Kerameikos.[12]

The remnants of two episodes can be made out in fig. 1. A group of four naked athletes stand at the left; at the right a man crowns a youth who is lighting an altar. The scenes are probably consecutive. The first athlete at the left is missing but for his left leg and right foot. The athlete at the other end turns back towards the others, addressing them with his right arm raised. He and the athlete facing him are both bearded, while the youth between them is beardless. The bearded men are too old to be runners.[13] Could the pair of them be gymnasiarchs, sponsors of the team of ephebes?[14] There are several difficulties. Only one gymnasiarch is mentioned in the dedicatory inscription; if two were involved, one would expect a joint dedication.[15] Gymnasiarchs did not normally compete and have no reason to be in the nude. The mature athletes

4. Torch-races on Attic red-figure vases were collected by KEPHALIDOU, p. 218-225.

5. *E.g.* bell-krater, Arthur M. Sackler Museum, Harvard University 1960.344, *ARV*^{2}, p. 1041,10; J. NEILS (ed.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Classical Athens* (1992), cat. no. 50; KEPHALIDOU, p. 218, Λ 1, pl. 10. Bell-krater, British Museum 98.7-16.6, *ARV*^{2}, p. 1333,1; U. KRON, *Die zehn attischen Phylenheroen, MDAI(A) Beiheft* 5 (1976), p. 193, 240, 279, Anm. 2, pl. 27,6; KEPHALIDOU, p. 219, Λ 4, pl. 56. Calyx-krater, Ferrara, Spina 3033, *ARV*^{2}, p. 1171,1; H. FRONING, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen* (1971), p. 78-81, pl. 14,2; KEPHALIDOU, p. 218, Λ 2. Bell-krater, Florence, Museo Archeologico PD 509, *ARV*^{2}, p. 1345,10; KEPHALIDOU, p. 220, Λ 5, pl. 56. See also KEPHALIDOU, p. 220-221; 223-224.

6. L. DEUBNER, *Attische Feste* (1932), p. 211-213; FRONING, *op. cit.* (n. 5); H. W. PARKE, *Festivals of the Athenians* (1977), p. 45-46; S. HERBERT, "The Torch-Race at Corinth", *in* M. A. DEL CHIARO (ed.), *Corinthiaca. Studies in honour of D. A. Amyx* (1986), p. 29 with further references; RHODES, p. 638-639; D. G. KYLE, *Athletics in Ancient Athens*^{2}, *Mnemosyne Suppl.* 95 (1993), p. 190-193 and n. 95 with further references. See also infra nn. 17 and 31.

7. *IG* II^2 3019; *IG* II^2 2311, lines 76-77. See also NEILS, *op. cit.* (n. 5), p. 96.

8. Andoc. I *Myst.* 132.

9. Lys. XXI *Pec. Acc.* 3; Isae. VII 36.

10. PALAGIA and LEWIS, p. 344.

11. Pl. *Resp.* 328a.1-5; 354a. See also the relief fig. 2.

12. Kerameikos I 64, ephebes of Aiantis, *SEG* XXI 680; O. W. REINMUTH, *The Ephebic Inscriptions of the Fourth Century B.C., Mnemosyne Suppl.* 14 (1971), no. 6. The torch-races of the Panathenaia, the Hephaisteia and the Prometheia all ran through the Kerameikos: Schol. Ar. *Ran.* 131. For the Panathenaia cf. also Ar. *Ran.* 1089-1099.

13. Though Aristophanes (*Ran.* 1089-1099) implies the participation of runners not fit to compete at the Panathenaia.

14. Gymnasiarchs were appointed by the tribe to sponsor torch-races in the manner of *choregoi:* RHODES, p. 622-623 to 56.iii and 638-639 to 57.i. See also *IG* I^3 969bis. *Gymnasiarchiai* were abolished, along with festival *choregiai*, by Demetrios of Phaleron ca. 316 B.C.: A. PICKARD-CAMBRIDGE rev. J. GOULD and D. M. LEWIS, *The Dramatic Festivals of Athens* (1988), p. 91-92; C. HABICHT, *Athens from Alexander to Antony* (1997), p. 56-57. This date provides a *terminus ante quem* for the relief fig. 1.

15. As in *IG* II^2 3105 and *SEG* XXXI 162, PALAGIA and LEWIS, p. 333-337.

could be trainers, though trainers are normally shown dressed too. Their identity remains problematic. A larger male figure in a himation, facing right, stands next to the athletes. The outline of his head suggests that he was bearded and wore a tall headdress, presumably the spiked crown of torch-race runners.[16] He crowns an ephebe shown on a smaller scale and wearing a himation and winner's fillet, its ends hanging down his shoulders. The ephebe lights an altar with a flaming torch. Even though torch-races were tribal events, the ephebe who arrived first at the altar with a lit torch was the winner and received a prize in addition to the prize given to the tribe.[17] The remains of a tenon under the two figures at the altar indicate that they hold the centre of the relief. The deity for whom the altar is being lit would have stood behind it. Several athletes are missing from the left. Their total number may well have been ten by comparison with the reliefs dedicated to Bendis (**fig. 2**)[18] and to Nemesis and Themis (**fig. 3**).[19]

Walter associated the relief fig. 1 with the fragment Acropolis Museum 3012 (**fig. 5**) even though there is no join and the dimensions do not tally.[20] The scene in Acropolis 3012 (**fig. 5**) does not relate to torch-race iconography but is best interpreted as the birth of Erichthonios. An infant with raised arms is pulled up by a kneeling man in the presence of a couple of votaries and a divine youth who rests his left elbow on the knee of a seated deity. The episode is set in a sanctuary, indicated by a votive relief set up on a tall base. The damaged infant can be reconstructed by analogy with another fragment, Acropolis Museum 7226, where Erichthonios emerges from a cista (**fig. 6**).[21]

The composition of the relief fig. 1 is peculiar. It is formed of two separate episodes, representing two phases of the torch-race, perhaps a training session at the left and the lighting of the altar combined with the crowning of the victorious ephebe at the right. The division of the relief into separate scenes is common in the 330s and later. Good parallels are provided by the reliefs Agora I 7154 dedicated by Neoptolemos[22] and Athens, National Museum 4466 dedicated by Agathemeros.[23] Whereas the scene at the left (**fig. 1**) takes place on a human, everyday level, the scene at the right places the victor in a sacred space, surrounded by deities. The ephebe at the altar is smaller than his fellows in the left half of the relief in order to accommodate the gods, who must appear larger than the humans. Thus a sharp change of perspective differentiates the two scenes. A similar case of the same human figure shown in two different sizes on the same relief is Archinos on the votive relief to Amphiaraos, Athens, National Museum 3369.[24]

16. *E.g. lampadephoroi* on two Attic red-figure bell-kraters, a) Arthur M. Sackler Museum, Harvard University 1960.344 and b) British Museum 98.7-16.6 (*supra* n. 5).

17. In the fourth century the winner of the torch-race at the Great Panathenaia received a hydria while the tribe was given an ox: *IG* II^2 2311 lines 76-77.

18. *Supra* n. 2.

19. Palagia and Lewis, p. 340-344, pl. 49.

20. Walter (1915), *loc. cit.* (n. 1), and Walter (1923), *op. cit.* (n. 1), no. 213. See also M. Brouskari, *The Acropolis Museum* (1974), no. 3012, fig. 367. Height, 44.6 cm; thickness 9.5 cm; height of entablature, 5 cm; extant width, 26 cm. Pentelic marble.

21. Walter (1923), *op. cit.* (n. 1), no. 269.

22. T. L. Shear, Jr., "A Votive Relief from the Athenian Agora", *ORom* 9 (1973), p. 183-191; Neumann, p. 54-55, pl. 31a; J. Boardman, *Greek Sculpture: the Late Classical Period* (1995), fig. 146.

23. Neumann, pl. 31b.

24. Neumann, p. 51 and 67, pl. 28; Boardman, *op. cit.* (n. 22), fig. 142.

Who is the man wearing the spiked crown? His superhuman size precludes the gymnasiarch or the archon basileus who was responsible for all torch-races in Athens.[25] His spiked crown suggests that he was directly involved in the race and therefore cannot be Demos. The closest parallel is provided by the bearded athlete with a spiked crown inscribed ANTIOX[, who stands holding a torch before an altar on the Attic red-figure bell-krater British Museum 98.7-16.6.[26] He is usually thought to represent Antiochos, eponymous hero of the tribe Antiochis; some take him for a gymnasiarch even though the altar was not lit by him but by the victorious ephebe. Eponymous heroes can be shown crowning an honorand, e.g. record relief Athens, National Museum 3492 from Kynosarges.[27] If the man with the spiked crown is the eponymous hero of the tribe, he should be of the same scale as the missing presiding deity, yet the top of his crown is not flush with the horizontal cornice (contrast **figs. 2** and **3**). This can only mean that the presiding deity was Athena in a crested helmet, which projected above all the others.[28] There is room for another figure, possibly Nike (compare **fig. 3**). Athena with Nike crowning an athlete appear on a fragmentary votive relief of the late fifth century from the Acropolis.[29]

The restoration of Athena at the right entails a Panathenaic torch-race. In this case, the relief must come from the Acropolis like *IG* II^2 3019, dedicated by the gymnasiarch Xenokles after his tribe won in the torch-race at the Great Panathenaia of 346/5 B.C.[30] The altar must belong to Athena Polias, goal of the Panathenaic torch-race according to Schol. Pl. *Phdr.* 231e. The race began at the altar of Eros in the Academy:[31] it was a relay race involving several ephebes per tribe.[32] Panathenaic torch-races can be identified on Attic red-figure vases by means of the prizes, a hydria for the winner and an ox for the tribe.[33] The winner arriving at the altar is depicted on a bell-krater of the 420s at Harvard: the archon basileus stands behind the altar, while a hydria is set before it.[34] A number of vases showing the winning tribe leading an ox to the altar is also associated with the Panathenaia.[35]

Olga PALAGIA.

25. Arist. *Ath. Pol.* 57.i. See RHODES (*supra* n. 14).

26. *Supra* n. 5.

27. Antiochos crowns a priest: KRON, *op. cit.* (n. 5), p. 192-193; 280, An 6, pl. 28,2; M. MEYER, *Die griechischen Urkundenreliefs, MDAI(A) Beiheft* 13 (1989), p. 289-290, A 86; C. L. LAWTON, *Attic Document Reliefs* (1995), p. 144-145, no. 145, pl. 77.

28. Contemporary parallels of Athena towering above all other deities and personifications on account of her helmet are provided by the record reliefs Acropolis Museum 3006, where Athena crowns a man attended by a personification (MEYER, *op. cit.* [n. 27], p. 281, A 55, pl. 18,2; LAWTON, *op. cit.* [n. 27], p. 141-142, no. 140, pl. 74) and Epigraphical Museum 7180+2811 of 323/2 B.C., with Athena, Boule and Demos crowning Asklepiodoros (MEYER, *op. cit.* [n. 27], p. 300, A 125, pl. 35,2; LAWTON, *op. cit.* [n. 27], p. 105, no. 49, pl. 26).

29. Acropolis Museum 1329, BROUSKARI, *op. cit.* (n. 20), no. 1329, fig. 364; NEUMANN, p. 64-65, pl. 42a.

30. Base of Pentelic marble. Height, 14 cm.

31. Ar. *Ran.* 1089-1099; Paus. I 30,1-2; Plut. *Sol.* I 4; Schol. Pl. *Phdr.* 231e. See also *supra* n. 17.

32. *E.g.* 46 *lampadephoroi* of Erechtheis competed in Rhamnous in 333/2 B.C.: *IG* II^2 3105 and *SEG* XXXI 162, PALAGIA and LEWIS, p. 333.

33. *Supra* n. 17.

34. *Supra* n. 5.

35. Stamnos, Agora P 10542, *ARV*^{2}, p. 1190,32; KEPHALIDOU, p. 224, Λ 17, pls. 57-58; bell-krater, New York, Metropolitan Museum of Art 56.171.49, *ARV*^{2}, p. 1347,3; KEPHALIDOU, p. 224, Λ 18, pls. 59-60; bell-krater, Leipzig, Antikenmuseum T 958, KEPHALIDOU, p. 224-225, Λ 19; Bell-krater, Vienna, Kunsthistorisches Museum 1050, KEPHALIDOU, p. 225, Λ 20.

Fig. 1. — Votive relief of a gymnasiarch. British Museum 813 (GR 1864.2-20.11). *IG* II² 2974
(photo courtesy of the Trustees of the British Museum).

Fig. 2. — Relief dedicated to Bendis by the winners of a torch-race. British Museum 2155 (GR 1895.10-28.1)
(photo courtesy of the Trustees of the British Museum).

Fig. 3. — Relief dedicated to Nemesis and Themis by the winners of a torch race.
British Museum GR 1953.5-30.1 + Rhamnous 530
(photo courtesy of Vassilis Petrakos).

Fig. 4. — Relief dedicated at Rhamnous by the winners of a torch-race. Rhamnous 531 (photo courtesy of Vassilis Petrakos).

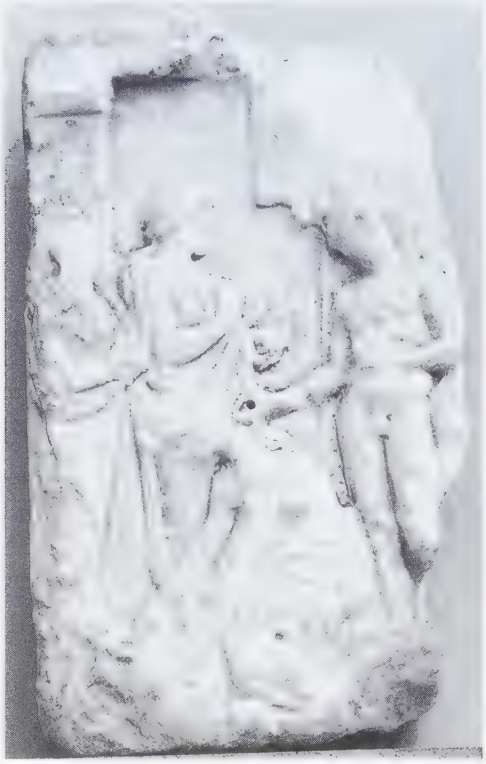


Fig. 5. — The birth of Erichthonios (?). Acropolis Museum 3012 (Photo Museum).

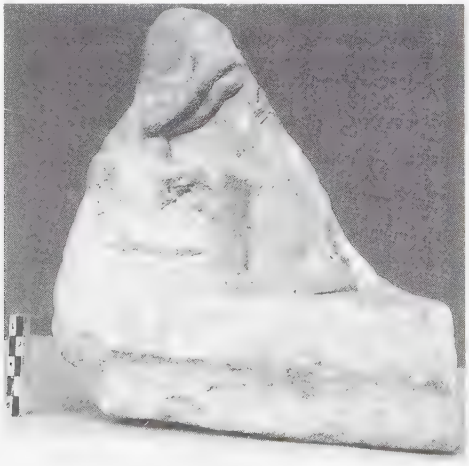


Fig. 6. — The birth of Erichthonios. Acropolis Museum 7226 (Photo Museum).

VASES FROM THE SAMIAN HERAION: SHAPES AND ICONOGRAPHY

One of Professor Kahil's many contributions to scholarship has been her study of the cult of Artemis and, in association with it, of the krateriskoi, vases of a special shape and iconography found in many of this goddess's sanctuaries. It is therefore with pleasure that I offer to her some thoughts on vases dedicated to another goddess, the Samian Hera, and on the problems posed by the shape and decoration of some of them.*

The Samian Heraion, one of the most important sanctuaries of ancient Greece, flourished during the seventh and sixth centuries B.C. as attested by the rich votives from this period which came to light during the German excavations conducted on the site since the beginning of this century.[1] Many of these come from Egypt, Cyprus and the Near East, an indication of the close contacts that the Samians – able merchants and seamen – had with the eastern world. The sanctuary reached its acme in the first half of the sixth century, a period of wealth for Samos during which the great dipteral temple of Hera by Rhoikos and Theodoros was constructed and a more extensive building programme for the Heraion undertaken. Of the imported black-figure vases dedicated to

* I am indebted to Michalis Tiverios for discussion of the subject treated here; also, to the German Archaeological Institute for the photographs of figs. 1-3.

The following abbreviations are used in addition to those common in *BCH:*

Brijder, "Drinking-Cups": H. A. G. Brijder, "New Light on the Earliest Attic Black-Figure Drinking-Cups", *in* J. H. Oakley, W. D. E. Coulson, O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters* (1997), p. 1-15.

Brijder, *Siana Cups* I: H. A. G. Brijder, *Siana Cups I and Komast Cups* (1983).

Brijder, *Siana Cups* II: H. A. G. Brijder, *Siana Cups II: The Heidelberg Painter* (1991).

Kreuzer, "KX-Maler": B. Kreuzer, "Frühschwarzfigurige Chronologie und der KX-Maler", *in* J. H. Oakley, W. D. E. Coulson, O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters* (1997), p. 337-344.

Pipili, *LacIc*: M. Pipili, *Laconian Iconography of the Sixth Century B.C.* (1987).

Stibbe, *LV*: C. M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr.* (1972).

1. For the site and its monuments see the recent accounts by H. Walter, *Das Heraion von Samos* (1976); *Id.*, *Das griechische Heiligtum dargestellt am Heraion von Samos* (1990); H. Kyrieleis, *Führer durch das Heraion von Samos* (1981); *Id.*, "The Heraion at Samos", *in* N. Marinatos, R. Hägg (eds.), *Greek Sanctuaries: New Approaches* (1993), p. 125-154.

the Samian Heraion during this period of prosperity the Attic ones are as expected numerous and of good quality,[2] and it is with some of these that we shall deal here.

During the first quarter of the sixth century not many Athenian vases found their way far from Attica and its neighbouring areas, Aegina, Boeotia, Corinth. It is, therefore, interesting to find that one particular early black-figure Athenian vase-painter, the KX Painter, active probably in the years 585-575 B.C.,[3] is unusually well represented on Samos. In Beazley's lists there are only three vases by this artist from the Samian Heraion,[4] but several more have been made known recently pending the final publication of the material,[5] and there were also many fragments which did not survive the Second World War. To be sure, the Komast Group of which the KX Painter was the leading artist, "was the earliest Attic workshop to export vases in quantities and systematically to almost all known sites where Greek vases had been found until then",[6] but it is mainly the later artists of the Group, active in the second quarter of the sixth century who, together with the C Painter and the Polos Painter, are well represented in overseas markets. In the case of the KX Painter, the earliest artist of the Komast Group, out of 46 vases of known provenance in Beazley's lists, 26 come from Attica, Boeotia, Phokis, Corinth and Aegina, and 20 from further away. Of the latter, 3 are from Samos as already mentioned, 10 from Naukratis and 6 from other areas (Rhodes, Spain, Cyprus and Smyrna). In recent years more vases by the KX Painter have been made known and I take this opportunity to append a list of those which have come to my attention:

LEKANIDES

1. Aegina 2793, fr., from Aegina. W. Felten, *in* H. Walter (ed.), *Alt-Ägina* III1 (1982), p. 41, no. 146, pl. 11; A. Lioutas, *Attische schwarzfigurige Lekanai und Lekanides* (1987), p. 50, B 20.

2. Samos K 2526, fr., from the Heraion. Kreuzer, "KX-Maler", p. 342, fig. 9.

LIDS

3. Aegina 2794 and 2796, frr., from Aegina. Felten, *op. cit.*, p. 41, no. 138, pl. 11; Lioutas, *op. cit.*, p. 57, D 5.

4. Corinth C-39-320, fr., from Corinth. J. L. Bentz, *Pottery at Ancient Corinth from mid-Sixth to mid-Fifth Century B.C.* (Diss. Univ. of Cincinnati, 1982), p. 446, D 6-186; A. B. Brownlee, *Hesperia* 56 (1987), p. 77 under no. 2.

2. A full publication of the Attic vases from the Heraion will appear in the *Samos* series: B. Kreuzer, *Attisch schwarzfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos* (forthcoming).

3. For the KX Painter see *ABV*, p. 23-27; 680; *Para.*, p. 14-15; Brijder, *Siana Cups* I, p. 30-31; 50-52; 63-65; *Id.*, *Siana Cups* II, p. 475-476; *CVA* Athens 4, p. 13-16 (text to pls. 1-3); Brijder, "Drinking-Cups"; Kreuzer, "KX-Maler". For the painter's date, *infra* n. 20-22.

4. *ABV*, p. 25,10; 25,18; 26,27 and 28 (now seen as belonging to the same cup; cf. *infra* n. 10).

5. For these see G. Schmidt, "Tyrrhenische Gefässe aus Samos", in *Greece and Italy in the Classical World, Acta XIth International Congress of Classical Archaeology, London, 3-9 September 1978* (1979), p. 216-217; Brijder, *Siana Cups* II, p. 470-472 and 475-476; Brijder, "Drinking-Cups"; Kreuzer, "KX-Maler".

6. M. Tiverios, *Προβλήματα της αττικής μελανόμορφης κεραμικής*[2] (1988), p. 151-153; *Id.*, *Εγνατία* 1 (1989), p. 38-39. For the distribution and export of Komast cups in particular see Brijder, *Siana Cups* II, p. 477 (Table H).

AMPHORA

5. Samos K 6800, frr., from the Heraion. KREUZER, "KX-Maler", p. 341, fig. 8.

HYDRIAI

6. Athens, Kerameikos Mus. KREUZER, "KX-Maler", p. 340, fig. 6.

7. Athens, Kerameikos Mus., fr. KREUZER, "KX-Maler", p. 339, fig. 4.

8. Corinth C-59-1, fr., from Corinth. H. S. ROBINSON, S. S. WEINBERG, *Hesperia* 29 (1960), pl. 64e; A. B. BROWNLEE, *Hesperia* 56 (1987), pl. 12,2.

9. Samos, frr., from the Heraion. KREUZER, "KX-Maler", p. 342, fig. 10 (Kreuzer mentions this hydria as K 1210, but in the DAI photo archive the fragments are given the numbers K 960 and K 1028 [neg. nos. 1960, 6867]; K 1210 is the number of the following hydria).

10. Samos, frr., from the Heraion (DAI-Athen, neg. nos. 6861, 70/1237, 70/1238: the number given for the fragments is K 1210).

LOUTROPHOROI

11-34. Athens, Fetiché Tjami, from Athens. Ch. PAPADOPOULOU-KANELLOPOULOU, *Ιερό της Νύμφης. Μελανόμορφες λουτροφόροι* (1997), p. 65-74, cat. nos. 105-128, pls. 20-25, colour pls. I-II.

SKYPHOI

35. Athens, Kerameikos Mus. KREUZER, "KX-Maler", p. 339, fig. 3.

36. Samos K 959 and 1278, frr., from the Heraion. KREUZER, "KX-Maler", p. 340 with n. 41 (fragment K 1278 is listed in BRIJDER, *Siana Cups* II, p. 471, no. 6 as a cup fr.; but cf. later BRIJDER, "Drinking-Cups", p. 13, n. 2: kotyle fr.).

37. Samos, frr., from the Heraion. BEAZLEY, *ABV*, p. 347; S. KAROUZOU, *MDAI(A)* 62 (1937), p. 135, no. 2 (attributed to Sophilos); KREUZER, "KX-Maler", p. 343; BRIJDER, "Drinking-Cups", p. 13, n. 50. Preserving part of the potter's signature.

CUPS

38. Samos K 1279, fr., from the Heraion. W. TECHNAU, *MDAI(A)* 54 (1929), pl. 4,4; BRIJDER, *Siana Cups* II, p. 471, no. 3.

39. Samos K 1284, frr., from the Heraion. BRIJDER, *Siana Cups* II, p. 471, no. 2.

40. Samos, fr., from the Heraion. BRIJDER, *Siana Cups* II, p. 471, no. 7.

41. Samos K 2554 and 2555, frr., from the Heraion. BRIJDER, *Siana Cups* II, p. 471, no. 4.

42. Samos K 953, fr., from the Heraion. BRIJDER, *Siana Cups* II, p. 471, no. 5.

43. Samos K 1196, frr., from the Heraion. BRIJDER, *Siana Cups* II, p. 471, no. 9; BRIJDER, "Drinking-Cups", p. 2-3, figs. 1-4 (here **fig. 3**).

44. Samos K 1280, fr., from the Heraion. KREUZER, "KX-Maler", p. 344, n. 40.

FRAGMENTS

45. Samos K 3856, fr., from the Heraion. BRIJDER, *Siana Cups* II, p. 471, no. 8 (listed as a cup fr.; but cf. later BRIJDER, "Drinking-Cups", p. 13, n. 2: lekanis fr., as seen by Kreuzer).

46. Samos, fr., from the Heraion. BRIJDER, "Drinking-Cups", p. 3 and n. 2 ("foot-shaped" knob of a lekanis lid; contra, Kreuzer: cup foot fr.).

47. Thessaloniki, Univ. 393, fr., from Sane (Chalkidike). M. TIVERIOS, *Εγνατία* 1 (1989), p. 37-40 and p. 372, fig. 2. From a skyphos?

48. Tübingen, Univ. 5548, fr. *CVA* 3, pl. 6,2. From an amphora?

(Not certainly by the KX Painter is the fr. Athens, Agora P 19483, *Agora* XXIII, pl. 91, no. 1310, attributed to this artist by G. Schmidt).

Of the 48 vases listed above, 31 come from Athens and its neighbours, Aegina and Corinth, and 16 from further away. Of these, 15 are from Samos and 1 from Chalkidike. So, according to the existing evidence, of those vases by the KX Painter which were found far from Attica, 18 come from Samos, 10 from Naukratis and only 7 from elsewhere. For the early Athenian black-figure vases found in Naukratis it has been suggested that they were taken there by the Aeginetans who had no pottery of their own and used Athenian vases since the seventh century.[7] An alternative explanation for the presence of several vases by the KX Painter in Naukratis, now that we know how well this artist was represented on Samos, would be Samian merchants who traded with the area of the Nile Delta since an early period and had also founded a branch sanctuary of the Samian Heraion at Naukratis.[8]

The KX Painter's vases from Samos are of various shapes – lekanides, hydriai, amphorae, skyphoi, cups. All but the last are shapes known to have been favoured by the artist and found in several other sites as well.[9] The cups, however, which also happen to be the majority of the KX Painter's vases from the Heraion,[10] are a different case. Apart from a single early example from Naukratis,[11] no other place has yielded any cup by the artist. Particularly remarkable is the total absence of cups from Attica where all other shapes decorated by the KX Painter are represented, with the exception of the kantharos. The shape of these cups from Samos also presents a great interest. None is of the typical Komast shape as we know it from other painters of the Komast Group,

7. J. BOARDMAN, *The Greeks Overseas*[3] (1980), p. 125.

8. *Ibid.*, p. 114 and 120.

9. The fragmentary amphora K 6800 (here no. 5) may have a parallel in the fragments K 1211 and K 1032 known for a long time and listed by Beazley as belonging to a hydria (*ABV*, p. 25,18) but regarded also as amphora fragments (SCHMIDT, *loc. cit.* [n. 5], p. 216; KREUZER, "KX-Maler", p. 340). Some more fragments from other sites probably come from amphorae, too: *ABV*, p. 25,17; 27,36; 27,37.

10. BRIJDER, *Siana Cups* II, p. 471-472 gave nine entries for the Heraion cups (the fragments *ABV*, p. 26,27 and 28 belong to the same cup) to which one may add a fragment in Kreuzer's forthcoming book (here no. 44). He later removed two items as belonging to different shapes, his no. 8 (here no. 45) to a lekanis, and no. 6 (here no. 36) to a skyphos, and at the same time spoke of four cups instead of seven, presumably seeing some of the fragments in his initial list as belonging together (BRIJDER, "Drinking-Cups", p. 13, n. 2). But, even after this revision, the cup remains the KX Painter's commonest shape in the Heraion.

11. London 1914.3-17.10 and 1886.4-1.1061: *ABV*, p. 26,26; BRIJDER, *Siana Cups* I, p. 63-65, no. PK 9, fig. 8a-b, pl. 1a; BRIJDER, "Drinking-Cups", p. 8, fig. 14.

among them some working in the manner of the KX Painter.[12] The cup fragments from Naukratis, dated by Brijder c. 585-580 B.C., seem to belong to a cup of pre-Komast shape, so it is very likely that there were Komast cups by the artist which have not survived, indeed that it was the KX Painter, whom we should regard as the potter of the vases too,[13] who introduced the typical Komast cup decorated with komasts as he seems to have done with the corinthianizing skyphoi bearing the same decoration. His Samos cups, however, are not of this type. While Komast cups are small and have a low lip, the Samos fragments belong to cups which were large and had a high lip and round body, a shape which is quite close to that of the Siana cups of the second quarter of the sixth century. The KX Painter emerges thus as a very important personality of the Athenian Kerameikos, a major innovator in this early period of Attic black-figure,[14] but this is not a subject that will be pursued here.

The best preserved of the Samos cups is K 1280 known for a long time[15] (**figs. 1-2**). It was only recently, however, that its exact shape was recognized by Herman Brijder who studied it in detail and pointed out those elements which seem to make it a precursor of the Sianas.[16] But, as Brijder noted, the Samos cup does not have the concave or nearly straight lip profile of a Siana, but a convex lip and a deep bowl for which the closest parallel are some East Greek cups. The similarity between the profile of the KX Painter's cup and a Samian cup of about the same period in Berlin that he illustrates[17] is really striking. The other cup by the KX Painter of which there are enough fragments for us to reconstruct its shape with certainty is K 1196 (here no. 43; **fig. 3**). This is a highly unusual piece for Attic black-figure consisting of two cups, one stacked into the other. Each cup has the same ionicizing profile as the cup that we have just mentioned, and we also know that multiple cups were popular in Ionia, particularly Samos, from an earlier period.[18] The fragments nos. 38-42 and 44 almost certainly belonged to similar large "Pre-Siana" cups, some of them perhaps to the two cups just

12. For Komast cups see the detailed study by Brijder, *Siana Cups* I, where the full earlier bibliography; also, the appendix in Brijder, *Siana Cups* II for some recent additions. For Komast cups in the manner of the KX Painter see Brijder, *Siana Cups* I, p. 67 ff.; *Id.*, *Siana Cups* II, p. 472.

13. Brijder, "Drinking-Cups", p. 1, also believes that the KX Painter was probably the potter as well.

14. The KY Painter also seems to have produced experimental cups which have been regarded as predecessors of Sianas (Brijder, "Drinking-Cups", p. 8 ff., figs. 15-19). But, apart from the fact that these cups are large, their shape does not differ much from that of the Komast cups, so I believe that they should rather be regarded as mere variants of the standard Komast shape. Brijder (*Siana Cups* II, p. 476) dates them c. 580-575 B.C., thus pushing back some five years the beginning of the KY Painter's career.

15. *ABV*, p. 26,27 and 28; W. Technau, *MDAI(A)* 54 (1929), pl. 4; S. Karouzou, *MDAI(A)* 62 (1937), pl. 57,1.

16. Brijder, "Drinking-Cups", p. 5-8.

17. Berlin V.I. 3678: *ibid.*, p. 8, fig. 13. This cup is usually dated c. 570-560 B.C., but might well be as early as the very beginning of the second quarter of the sixth century, since its low lip and short stem place it well before some early Ionian Little Master cups of the years about 560 B.C. (see, e.g., the cup published by B. B. Shefton, *infra* n. 19, p. 58, fig. 12a). The traditional attribution of the Ionian Little Master cups to Samos has now been confirmed by clay analysis: see Shefton (*infra* n. 19), p. 44, n. 4.

18. A Samian double cup from Vulci is dated in the early sixth century B.C., and cups consisting of five or six stacked cups were found in the Samian Heraion (Brijder, "Drinking-Cups", p. 4, figs. 5-6; for other East Greek examples, *ibid.*, p. 14, n. 10). To these we may add a multiple eye-cup of the second quarter of the sixth century dedicated by a Rhoikos (the Samian architect?) to Aphrodite at Naukratis (London 88.6-1.392: Boardman, *op. cit.* [n. 7], p. 132, fig. 153).

mentioned. What we have here is extremely interesting: a group of cups by the KX Painter, all of them from Samos and all of a shape not found elsewhere. Of course the artist has not totally forgotten his Corinthian antecedents: the two best preserved cups have tongues on the interior of the lip, a Gorgoneion in the central medallion, an animal frieze below the main handle-zone and base rays bordered by patterned bands, all of them features of Middle Corinthian cups. But the shape of the cups and the double cup recall Samian works beyond any doubt. The KX Painter's cups antedate the period of the many mutual influences between Ionian and mainland (especially Attic and Laconian) cups, the years 560-520 B.C.[19] Brijder initially dated the Samos cups around 585-580 B.C.,[20] but has recently taken them down to 575-570 B.C.,[21] thus lowering by almost a decade the traditional date for the end of the painter's career,[22] presumably because of their similarity with the Samian cup in Berlin that we have mentioned, as well as with Attic Sianas, works of the second quarter of the sixth century.

The KX Painter's Samos cups constitute a closely knit group from an iconographic point of view as well. The two better preserved (K 1280 and the double cup K 1196, here no. 43) and the fragments of two more (here nos. 41 and 44) show symposion scenes. On K 1280 (**figs. 1-2**) we see on both sides men and women in himatia reclining on klinai with elaborate legs, a man and a woman standing between the klinai, dogs crouching under the tables, and drinking vessels suspended on the wall. The quality of drawing of both the figured frieze and the secondary ornament is much higher than on any other of the painter's works and the composition much more elaborate. Gone are the simple rows of animals of the lekanides and the pre-komast cup from Naukratis. Here we have the artist in his most mature and developed style. The double cup (**fig. 3**) probably showed two symposion scenes on one side: on the handle-zone of the upper cup we see a kantharos; on that of the lower cup, a reclining male named ΤΟΧΣΕΥΣ and parts of more figures. On the cup fragments K 2554 and 2555 (here no. 41) we have parts of a figure reclining on a kline, and a lyre, a sword and a skyphos hanging on the wall. For the fragment no. 44 we only know that it bore a symposion scene.[23] The symposion is a common subject in Archaic vase-painting introduced by Corinthian vase-painters some thirty years before the KX Painter's cups.[24] But there is no other work by the KX Painter with this theme; in fact these are the earliest symposia in Attic black-figure vase-painting in general.[25] It is interesting to see that a fragmentary skyphos

19. For these influences, particularly obvious among others in the case of the Ionian Little Master cups, now generally attributed to Samos, see D. A. Jackson, *East Greek Influences on Attic Vases*, *Society for the Promotion of Hellenic Studies, Suppl. Paper* 13 (1976); B. B. Shefton, "East Greek Influences in Sixth-Century Attic Vase-Painting and Some Laconian Trails", *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 4 (*Occasional Papers on Antiquities* 5) (1989), p. 41-72.

20. Brijder, *Siana Cups* II, p. 475.

21. Brijder, "Drinking-Cups", p. 11; cf. the chronological chart, *ibid.*, fig. 21.

22. The KX Painter's work is usually dated from about 590-585 to 580 B.C.; cf. Brijder, *Siana Cups* I, p. 65, n. 34.

23. Kreuzer, "KX-Maler", p. 340, n. 40 (= cat. no. 204 in her forthcoming book, *supra* n. 2).

24. For the iconography of the symposion see B. Fehr, *Orientalische und griechische Gelage* (1971); J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e^ au IV^e^ siècle avant J.-C.* (1982); also, several contributions in O. Murray (ed.), *Sympotica. A Symposium on the Symposion* (1990).

25. A large skyphos of Corinthian type from Vourva in Attica (Athens NM 996: *CVA* 4, pl. 6) of about the same period, with a symposion on one side and a komos on the other, is probably the product of a provincial Attic (or Boeotian?) workshop.

by the KX Painter from the Samian Heraion (here no. 36) shows the same kind of rich symposion that we saw on the cups; we have parts of klinai with elegantly decorated legs, part of an animal skin and two women in himatia standing. There are ten other skyphoi by this painter and none is decorated thus. They all bear simple compositions of komasts dancing or in procession, facing animals (once on either side of a Potnios) or a floral.[26]

Another subject depicted on the KX Painter's cups are horsemen. On one side of the upper cup of the painter's elaborate double cup K 1196 there is a procession of riders (**fig. 3**). Owing to lack of space only the upper half of the horsemen and their horses – a white horse between two black horses – has been depicted. On the fragment K 1284 (here no. 39) there are signs of a pair of horses to the left and of another to the right. Horse-riding is another popular theme in Archaic Attic vase-painting treated for the first time by the KX Painter.

The fact that these cups from Samos are the only vases by the KX Painter to show East Greek elements, suggests that they might have been made specially for Samos.[27] Furthermore, their exceptional quality and their iconography make us believe that they were probably commissioned by local aristocrats either to be used during the sacrificial meals of the Heraia, and then left in the sanctuary as recquired by the sacred rules, or simply to be dedicated to Hera at any time. Samos had a rich and powerful aristocracy during that period, as attested among others by the monumental gifts to the goddess erected in the sanctuary or along the Sacred Way, which are among the most impressive specimens of Archaic Greek sculpture.[28]

It seems that there was a demand for symposion scenes for the Samian Heraion either because dining was an important aspect of the ritual during the celebrations of the Heraia,[29] or simply because the symposion was an aristocratic activity. We have the well-known fragmentary Laconian cup by the Arkesilas Painter[30] showing an open-air

26. The Samos skyphos stands apart from the KX Painter's skyphoi for its secondary ornament, too: beneath the figure-scene, all other skyphoi by this painter have a red band, or dots, or simply glaze lines, then rays to the foot. The Samos skyphos shows a red band, a band of dots and a band of tongues (the latter probably replacing the usual base rays or placed above them). For two rare examples of skyphoi of Corinthian type with such tongues on the lower part of the bowl, see M. Pipili, "A Skyphos by the Affecter in Athens: Dispersed Fragments Reassembled", *in* O. Palagia (ed.), *Greek Offerings. Essays on Greek Art in Honour of J. Boardman* (1997), p. 92.

27. Very often the type of vases made for a particular market depended on local preferences. The potter Nikosthenes, for instance, later in the century produced for the Etruscans shapes which imitated Etruscan ware; also, the Tyrrhenian amphorae, found mainly in Etruria, are of a shape popular there (see M. Tiverios, *Προβλήματα* [*supra* n. 6], p. 169, n. 801).

28. For the meaning of such votives see recently H. Kyrieleis, *Der grosse Kuros von Samos*, *Samos* X (1996), p. 101-107.

29. For the cult-meals at the Heraion see U. Kron, "Archaisches Kultgeschirr aus dem Heraion von Samos", *in* H. A. G. Brijder (ed.), *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium Amsterdam 1984* (1984), p. 292-297; *Ead.*, "Kultmahle im Heraion von Samos archaischer Zeit", *in* R. Hägg, N. Marinatos, G. C. Nordquist (eds.), *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29 June 1986* (1988), p. 135-147. For the cult of the Samian Hera in general, G. Kipp, "Zum Herakult auf Samos", *in* F. Hampl, I. Weiler (eds.), *Kritische und vergleichende Studien zum Alten Geschichte und Universalgeschichte, Innsbrucker Beiträge z. Kulturwissenschaft* 18 (1974), p. 157-209.

30. Samos K 1203, K 1541, K 2402 and Berlin 478x, 460x: Stibbe, *LV*, no. 191, pl. 58; Pipili, *Lac Ic*, p. 71 ff., no. 196, figs. 104-104a.

banquet (**fig. 4**) to which we shall return, and more Laconian vases with symposia from the site;[31] the subject appeared, unusually, later in the century on architectural sculpture from the Heraion;[32] and there are also reclining male figures in monumental sculpture, like the one of the Geneleos group, as well as small clay and bronze figurines for which it has been suggested that they might depict participants in cult-meals.[33] The Arkesilas Painter's cup has some elements which seem to suggest ritual dining in a sanctuary: the symposiasts are shown reclining on the ground in the open air, and we know that in the festival of the Heraia the meals were held in the open under lygos trees on stibades, mattresses made of lygos branches;[34] there is a building which could be a temple or an altar next to them; and there are also winged daemons flying around which seem to allude to a higher sphere. The oriental head-dress – a mitra – worn by a woman flute-player suggests an East Greek setting.[35] The KX Painter's symposia have nothing which clearly denotes a cult-meal. The only thing that we can tell is that they are meant to be held indoors, since there are objects hanging on the walls and luxurious klinai. This is probably the house of a rich individual, but we should not rule out the possibility that a dining-hall within a sanctuary is also intended. The type of legs of the klinai on the cup K 1280 and the skyphos,[36] with inlaid rosettes, cut-outs and volutes which appears rarely in Corinthian art, but is common on later Attic vases, has been regarded as possibly coming from East Greece since Ionia was famous for its rich furniture.[37] It is not impossible that the KX Painter who introduced this type of kline in Attic art wished to depict an East Greek symposion. But there is nothing else in his scenes to denote an Ionian setting. The symposion on the double cup where one of the figures is named Toxeus recquires some comment. Toxeus was one of the sons of Eurytos, so it is not impossible that we have here a mythical scene, the banquet given by Eurytos and his sons in honour of Herakles, as on the earlier Corinthian column-crater in Paris where one of the figures is named Toxos.[38] But there is so little left of the scene that there can be no certainty about it. We could equally well have a real life symposion here with names chosen at random by the painter, or dictated to him by the client before the vase was made, something not impossible since the vase had almost certainly been made to order.[39]

31. Stibbe, *LV*, no. 37, pl. 19; no. 197, pl. 65; no. 215, pl. 71; no. 216; no. 292.

32. See E. Walter-Karydi, *Samische Gefässe des 6. Jahrhunderts v. Chr., Samos* VI, 1 (1973), p. 34-35; Fehr, *op. cit.* (n. 24), p. 117.

33. E. Walter-Karydi, "Geneleos", *MDAI(A)* 100 (1985), p. 95-103; Kron, "Kultmahle" (*supra* n. 29), p. 142, n. 42-44.

34. Kron, "Kultmahle", p. 137-142, with bibliography. A very similar meal in the open with symposiasts reclining on mattresses appears on a contemporary Samian amphora found on Cyprus: *ibid.*, p. 141, fig. 5.

35. I have suggested elsewhere (Pipili, *LacIc*, p. 73-74) that this might be a cult-meal in honour of Artemis Orthia, the eastern elements being due to Alkman's presence in Sparta, but, since the cup was dedicated to the Samian Hera, J. Carter's view (*AJA* 93 [1989], p. 475) that the artist intended to show life on Samos is much more plausible. Kron, "Kultmahle" (*supra* n. 29), p. 141-142, believes that, while a Laconian artist could not have depicted a cult-meal for the Hera of Samos, the dedicator might well have identified the scene with such a meal.

36. For this type of kline see H. Kyrieleis, *Throne und Klinen* (*JDAI Erg.-H.* 24 [1969]), p. 162-177; cf. also Fehr, *op. cit.* [n. 24], p. 53.

37. See J. Boardman, "Symposion Furniture", *in* Murray (ed.), *op. cit.* [n. 24], p. 126.

38. Louvre E 635: R. Olmos, *LIMC* IV (1988), *s.v.* "Eurytos I", n° 1; F. Lorber, *Inschriften auf korinthischen Vasen* (1979), no. 23, pl. 5.

39. For vases made to order, sometimes with names of real persons inscribed before firing, see M. Tiverios, *Περίκλεια Παναθήναια* (1989), p. 123-134, esp. p. 126-127, n. 452.

Horse-riding was another aristocratic activity, so the theme of the horsemen on the cups was, like that of the symposion, probably imposed by the clients. We should note here that the Heraion has yielded more votive bridles or harnesses for horses than any other sanctuary,[40] presumably because of the local aristocrats who dedicated to Hera items connected with their favourite occupation, thus giving to this goddess the aspect of a protectress of horses and riders. As with the symposia, it is difficult to tell if these are processions of nobles during the celebrations of the Heraia or an everyday activity.

We mentioned earlier the Arkesilas Painter's cup. This fine work of the years around 565 B.C. probably copies a work of one of the earliest Laconian black-figure vase-painters, the Naukratis Painter,[41] who seems to have introduced the small winged daemons in Laconian art. The Arkesilas Painter was influenced in many ways by the older artist,[42] and in this particular cup the style of drawing is very close to that of the Naukratis Painter, and so is also the type of winged daemons and the rich floral frieze decorating the interior of the lip, very common in the Naukratis Painter's work. So, although none of the Naukratis Painter's symposia on cups comes from the Heraion,[43] we must assume that he produced such compositions for this particular sanctuary where most of his works have been found. His well-known cup in the Louvre[44] showing male symposiasts reclining on the ground in the oriental manner and winged daemons comes from Etruria, but might reflect a composition initially intended for Samos. That the artist produced compositions specially for the Samian Heraion is indicated by two cups from the site, very fragmentary, which probably once showed a goddess standing between winged daemons and birds, a branch in hand and with volutes springing from her head – a vegetation goddess like Hera.[45] The only whole cup with the scene which helps us reconstruct the composition on the Samos cups comes from Naukratis,[46] probably taken there by Samians. Some enigmatic scenes by later Laconian artists – a single rider surrounded by winged daemons, a kitharode standing between komasts – might copy works by the Naukratis Painter. The Rider Painter, a lesser artist who in his early work was influenced by the Naukratis Painter[47] produced three cups showing a single rider surrounded by winged daemons and water-birds.[48] The earliest of the three, in St. Petersburg, imitates closely the Naukratis Painter's style and there is also a rich floral frieze on the interior of the lip, as usual in the Naukratis Painter's work. Now, on a

40. Kyrieleis, "The Heraion at Samos" (*supra* n. 1), p. 145.

41. For the Naukratis Painter see Stibbe, *LV*, p. 45-85 with the earlier bibliography.

42. For the Arkesilas Painter, *ibid.*, p. 107-119.

43. We have only one symposion by him from Samos, on a fragmentary krater showing also a seated female figure with a bird seated on her chair, perhaps the goddess shown as present at a ritual meal: Stibbe, *LV*, no. 37, pl. 19; Pipili, *LacIc*, p. 75, no. 202.

44. Louvre E 667: Stibbe, *LV*, no. 13, pl. 6,1; Pipili, *LacIc*, p. 71 ff., no. 194, fig. 103.

45. Samos K 1229: Stibbe, *LV*, no. 25b, pl. 13,1; Pipili, *LacIc*, p. 41 ff., no. 102, fig. 55; Samos: Stibbe, *LV*, no. 24, pl. 12,2; Pipili, *LacIc*, p. 41 ff., no. 103, fig. 56. A third fragment with a similar daemon and part of a lotus-bud (?) might belong to Samos K 1229 (Stibbe, *LV*, no. 25a, pl. 12,4).

46. London B4: Stibbe, *LV*, no. 23; Pipili, *LacIc*, p. 41-42, no. 101, fig. 54 (the goddess is regarded there as Artemis Orthia, and the suggestion put forward that to the dedicator she was probably Hera, a fertility goddess like Orthia; for other interpretations, *ibid.*, p. 41-42 and p. 97, n. 417-424).

47. For the Rider Painter see Stibbe, *LV*, p. 151-175.

48. St. Petersburg 183: Stibbe, *LV*, no. 302; Pipili, *LacIc*, p. 76, no. 213; London B1: Stibbe, *LV*, no. 306, pl. 108,1; Pipili, *LacIc*, no. 214, fig. 108; Louvre E 665: Stibbe, *LV*, no. 307, pl. 108,4; Pipili, *LacIc*, no. 215, fig. 109.

cup fragment by the Naukratis Painter from the Samian Heraion we have part of a horse's head, so large that the horse must have filled the whole tondo.[49] It is very probable that this composition, possibly created by the Naukratis Painter for the Samian market, was the prototype for the Rider Painter's enigmatic riders.[50] The winged daemons seem to give a religious character to the composition, and the water-birds might indicate the setting as marshy, like the area where the Samian Heraion was located. If, as we supposed earlier in the discussion of the KX Painter's cups, symposia and riders were demanded by Samian aristocrats for dedication at the Heraion, it is very likely that the Naukratis Painter whose works were exported mainly to Samos created the symposia and riders with winged daemons of Laconian art specially for this sanctuary for which he also produced the image of the Great Goddess of Nature.[51] We should note here that there are many Ionian elements in the Naukratis Painter's work[52] which are easily explained if we consider the fact that he worked mainly for the Samian market.

It would seem, therefore, that the KX Painter and the Naukratis Painter produced vases which had been commissioned for dedication at the Samian Heraion and were decorated accordingly. The two cases are comparable but not exactly similar. The Naukratis Painter worked in a later period than the KX Painter, from about 575 to 550 B.C., the majority of his works from Samos belonging to the years 565-560 B.C. At that period many Laconian vases by all five major vase-painters were being exported to Samos which had close relations with Sparta from earlier times;[53] and this was also the time of the many mutual influences between East Greek and mainland Greek cups.[54] So, although the Naukratis Painter seems to have responded more than any other Laconian artist to the demand for particular scenes for dedication at the Heraion, his work is well integrated in the more general Sparta-Samos commercial and other relations of the first half of the sixth century B.C.

The KX Painter is a much more interesting case. He worked at a time when not many Attic vases were exported far from home, and we should also note that Samos was not an important market either for Komast cups[55] or for Siana cups[56] at that period. The sudden appearance of several works by the painter on the island, their high quality and the particular shape and iconography of his cups indicate that at some point late in

49. Stibbe, *LV*, no. 48, pl. 23,2.

50. This was first suggested by Stibbe, *LV*, p. 80; 169; 219; *Id.*, "Il Cavaliere Laconico", *Papers of the Dutch Institute in Rome* n.s. 1 (1974), p. 20, n. 12-15. The Arkesilas Painter also seems to have decorated the inside of a cup from Samos with a single rider: Stibbe, *LV*, no. 200, pl. 66,1.

51. For a detailed discussion of the Naukratis Painter's role in the creation of some characteristic Laconian scenes and their association with Samos see M. Pipili, "Archaic Laconian Vase-Painting: Some Iconographic Considerations", *in* S. Walker, W. G. Cavanagh (eds.), *Sparta in Laconia: the Archaeology of a City and its Countryside. Proceedings of BM Colloquium 1995* (1998), p. 82-96.

52. See Shefton, *loc. cit.* (n. 19), p. 62-63.

53. The earliest Laconian vases found on Samos belong to the seventh century B.C. The main period of export of Laconian vases to Samos are the years 570-550 B.C. For the ties between Sparta and Samos in the Archaic period see P. Cartledge, "Sparta and Samos: A Special Relationship?", *CQ* 32 (1982), p. 243-259, with the earlier bibliography.

54. For these mutual influences see Shefton, *loc. cit.* [n. 19].

55. Brijder, *Siana Cups* II, p. 477, lists only 2 figured Komast cups out of 131 and 1 plain out of 87 as coming from Samos.

56. Only one Siana cup by the C Painter was found on Samos (*ABV*, p. 52,8; Brijder, *Siana Cups* I, p. 241, no. 61) and none by the Heidelberg Painter.

his career he was probably asked to produce vases for a particular clientèle, presumably rich Samian aristocrats. The question arises: how were these vases ordered? One possibility is that the vases were ordered in Athens, either by the dedicators themselves, perhaps casual travellers, or through a trader. The fact, however, that the KX Painter in his Samos cups shows such familiarity with local shapes suggests that he might have produced these vases on Samos, perhaps with imported clay, if the clay of these vases is certainly Attic.[57] That potters and painters moved from place to place, particularly during those early periods when trade had not yet been organized systematically, is known from several other cases.[58] The fame of the Heraion in the early sixth century and the wealthy local buyers might well have attracted artists from other areas. Good clay was plentiful in the vicinity, and there are traces of ceramic workshops near the town of ancient Samos, along the Sacred Way,[59] and in the Heraion itself,[60] as attested by recent excavations, and it would be interesting to imagine the KX Painter working in one of these for a while, producing on the opulent Ionian island the most remarkable specimens of his craft.

Maria Pipili.

Addendum: After this paper had been submitted to the editors B. Kreuzer's announced publication (*supra* n. 2; henceforth: *Samos* XXII) appeared. For the Samos vases by the KX Painter included in our list (p. 410-412) the corresponding references are: no. 2 = *Samos* XXII, no. 412, pl. 56 (basin on high stand fr.); no. 5 = *ibid.*, no. 6, pl. 3; no. 9 should be omitted; the fragments illustrated by Kreuzer ("KX-Maler", p. 342, fig. 10) as the KX Painter's hydria K 1210 belong neither to this hydria nor to any other vase by this artist; no. 10 = *ibid.*, no. 72, pls. 15-16; no. 36 = no. 37 = *ibid.*, no. 186, pl. 35; no. 38 should be omitted; no. 39 = *ibid.*, no. 207, pl. 41; no. 40 (Samos K 6904) = *ibid.*, no. 202, pl. 39; no. 41 = *ibid.*, no. 201, pl. 39 (no. 42 is seen by Kreuzer as belonging to this cup, but this is not certain); no. 43 = *ibid.*, no. 206, pls. 40-41; no. 44 (Samos K 1280a) = *ibid.*, no. 204, pl. 39; no. 45 = *ibid.*, no. 203, pl. 39 (a cup fr. after all?); no. 46 (Samos K 956) = *ibid.*, no. 208, pl. 41.

The Samos volume added a few more vases to the KX Painter's known output: 3 lekanides (Samos K 952, fr.: *Samos* XXII, no. 128, pl. 28; K 6861, fr.: *ibid.*, no. 129, pl. 28; K 954, fr.: *ibid.*, no. 130, pl. 28), 3 amphorae (Samos K 1423, frr.: *ibid.*, no. 4, pl. 1; K 950, fr.: *ibid.*, no. 7, pl. 2; K 950, fr.: *ibid.*, no. 8, pl. 4), 1 kantharos (Samos K 6893, frr.: *ibid.*, no. 184, pl. 35), 1 skyphos (Samos K 6895, frr.: *ibid.*, no. 187, pl. 36) and 1 cup (Samos K 6905, fr.: *ibid.*, no. 205, pl. 39). Kreuzer also mentions some new lekanis and lid fragments from Phokaia (*Samos* XII, p. 87, n. 778); also, 3 vases from the west (*ibid.*, p. 88, n. 786) of which however none is by the KX Painter himself. After this revision (3 of the Samos vases in our list rejected and 9 added to it) the number of the KX Painter's known vases from the Samian Heraion has increased by 6, a confirmation of the painter's particular connection with the island as presented in our paper.

57. It would be useful to have a clay analysis for the KX Painter's Samos vases. The appearance of Samian clay is very close to Attic and often hardly distinguishable from it: E. Kunze, "Ionische Kleinmeister", *MDAI(A)* 59 (1934), p. 84 and 122; Walter-Karydi, *op. cit.* (n. 32), p. 22; Shefton, *loc. cit.* (n. 19), p. 44.

58. M. Tiverios, *AEMΘ* 3 (1989), p. 617-620, cites several characteristic examples; for Corinthian artists working in Athens in the sixth century B.C., *Id.*, *Προβλήματα* (*supra* n. 6), p. 158 and p. 163, n. 754.

59. See P. Dupont, "Classification et provenance des céramiques orientales d'Istros", *Dacia* 27 (1983), p. 27.

60. Kron, "Archaisches Kultgeschirr" (*supra* n. 29), p. 297; Kyrieleis, "The Heraion at Samos" (*supra* n. 1), p. 140.

Fig. 1. — Samos, Museum K 1280 (photo DAI Athens, neg. n 1962).

Fig. 2. — Samos, Museum K 1280 (photo DAI Athens, neg. n° 2168).

Fig. 3. — Samos, Museum K 1196 (photo DAI Athens, neg. n° 2005).

Fig. 4. — Berlin, Staatliche Museen 478x (after PIPILI, *LacIc*, p. 73, fig. 104a).

L'ICONOGRAPHIE ET LE CULTE DE LA DIVINITÉ IAPODE BINDUS NEPTUNE

Les Iapodes sont une tribu illyrienne établie entre le haut et le moyen cours des rivières Una et Korana, dans la zone englobant la partie occidentale de l'actuelle Bosnie et la région de la Lika en Croatie. Leur civilisation s'est développée à partir du Bronze Récent jusqu'à l'arrivée des Romains, sous de fortes influences des cultures archaïques, vénètes et finalement celtiques[1], tout en gardant des traits spécifiques pendant les deux premiers siècles de la domination romaine.

Le meilleur témoignage sur la place particulière des Iapodes et de leur culture est apporté par une dizaine de monuments votifs, entiers ou fragmentaires, qui furent découverts en 1895 dans les environs de Bihać, près des sources de la petite rivière de Privilica, affluent de la Una. Notamment lors de la construction d'une route locale, au-dessous de celle-ci, dans un espace d'environ 50 m, ont été découverts des monuments votifs et, plus bas encore, un mur de base qui délimitait un espace de 0,5 × 0,5 m. À l'intérieur de cet espace ont été mis au jour des tessons d'amphores, des ossements de chèvres et de bœufs, ainsi qu'une monnaie de Domitien[2]. Deux monuments portaient une dédicace à *Bindo Neptuno*, tandis que sur un autre la divinité était désignée sous la forme *Bindi Neptuni*[3]. Les monuments conservés étaient dédiés par des chefs locaux, qui portaient le titre de *praepositus*, ou de *praepositus et princeps*. Sur deux monuments votifs on distingue des représentations figurées. Sur l'une on voit deux chèvres de part et d'autre d'un autel; la deuxième, sans mention de la divinité, porte une représentation divine. Pourtant, comme le monument a été découvert au même endroit que ceux dédiés à Bindus-Neptune et comme la représentation est claire, il n'y a aucun doute que cet autel lui était également consacré. Sur le côté droit est figuré un homme marchant vers la gauche, tenant dans la main droite un dauphin et dans la gauche un objet en forme de hampe qui, selon toute évidence, est un trident (**fig. 1b**). Sur le côté gauche, sous une guirlande de laurier, on reconnaît Triton, tenant le dauphin dans la main droite (**fig. 1a**). Les deux compositions sont réalisées par incision, selon la technique artistique

1. D. Sergejevski, « Japodske urne », *GlMSar* 4-5 (1949-1950), p. 67-78.
2. K. Patsch, « Japodi », *Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini* 8 (1896), p. 113-114.
3. *Ibid.*, p. 113-118, n^{os} 1, 3, 5, 6.

locale, mais les dédicants sont désignés comme *praefectus et princeps* sous Vespasien[4]. Ainsi, les monuments épigraphiques, de même que les représentations figurées, montrent indubitablement qu'au cours de l'époque flavienne la divinité locale, Bindus, était identifiée à Neptune, tandis que la concentration des monuments atteste qu'à cet endroit se trouvait un sanctuaire de ce dieu. L'existence d'offrandes peut être partiellement déduite de la scène figurant des chèvres sur l'un des monuments votifs, et est également attestée par la découverte d'ossements de chèvres et de bovidés sous le monument. Les dédicaces à Bindus Neptune sont écrites en latin avec mention des *praepositi* et *principes* romanisés. La coexistence de la technique locale de l'incision pour des représentations iconographiques romaines et de la mention des *praepositi* et *principes* montre qu'il s'agit du culte d'un dieu local identifié au Neptune romain.

Comme le sanctuaire des sources de la Privilica était situé loin à l'intérieur des terres, il nous est permis de constater que Bindus Neptune n'était pas une divinité marine, mais plutôt le protecteur des eaux douces et des fontaines, reflétant le caractère d'une divinité plus ancienne, rattachée au culte chthonien. Les caractéristiques de cette ancienne divinité autochtone correspondent à celles du Poséidon grec, ce dont témoignent les nombreuses représentations du cheval sur les accessoires décoratifs d'usage personnel, tels que les pendentifs, les pectoraux, les fibules ou les boucles de ceintures, datant surtout des VI^e^-V^e^ s. av. J.-C., au moment où la composante archaïque devient dominante dans la formation de la culture iapode[5]. Le culte de Bindus était à cette époque déjà profondément enraciné et largement diffusé tandis que sa fonction de divinité chthonienne et des eaux douces liées à la végétation et aux sources rappelle en un sens le Poséidon grec à une époque plus ancienne. Ainsi, il n'est pas possible d'exclure l'hypothèse selon laquelle, sur un côté de l'urne de Golubić, cette divinité serait figurée sous les traits d'un cavalier, dans une scène comportant des animaux fantastiques, tels qu'un oiseau à tête humaine ou un chien à cornes et à corps pisciforme[6] (**fig. 2**). L'identification du cavalier avec Bindus est fondée sur les ressemblances iconographiques de la scène latérale de l'urne avec le Poséidon de certains vases corinthiens, de même que sur la représentation du monstre en forme de poisson, qui se rapporte à la divinité chthonienne des eaux souterraines et des sources[7].

Les liens très forts avec l'art archaïque ont contribué dès les VI^e^-V^e^ s. av. J.-C. à rattacher les traditions mythologiques grecques au monde iapode. La dépendance des modèles grecs témoigne d'une certaine similarité des figurations religieuses, quoique d'autres exemples, comme le monstre à corps de poisson, révèlent que la tradition mythologique iapode avait ses propres particularités. Dans ce contexte une place particulière était occupée par Bindus, dont certains attributs empruntés au Poséidon grec permirent facilement à l'époque romaine de l'identifier avec Neptune. La question reste de savoir si la divinité qui portait ce nom était adorée seulement dans la vallée de la rivière Una. La présence du nom féminin *Bidna* sur le monument de Gornja Bukovica[8],

4. *Ibid.*, p. 117, fig. 5, 6. Voir aussi N. Cambi, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Poseidon/Neptunus-Bindus », n° 1.

5. Sergejevski, *loc. cit.* (n. 1).

6. B. Raunig, *Les représentations figurées dans la culture des Iapodes préhistoriques* (1992), p. 319-321, pl. XLI,1.

7. *Ibid.* Sur les représentations de Poséidon sur les pinakes corinthiens, cf. E. Pernice, « Die korintische Pinakes im Antiquarium des Königlische Museum », *JDAI* 12 (1897), p. 23, 37, fig. 14, 29, 30.

8. S. Kojić, « Jedan prilog proučavanju religije Ilira u rimsko doba », *Starinar* 13-14 (1965), p. 227.

sur la rive droite de la Drina, et de *Bindho* dans la province Norique[9], montre que Bindus avait ses adeptes à l'époque romaine également en dehors du territoire iapode proprement dit. Ce culte se reflète d'ailleurs aussi sur les objets transportables de l'époque. D'ailleurs, notamment dans la vallée de la rivière Drina, le culte de Liberus, accompagné de Silvanus, comme le montrent les monuments de Skelani, Nova Varoš, Prilipac et du lapidarium de Karan, témoigne de la place de choix qu'occupait le dauphin[10]. D'autre part, dans la même région, mais aussi dans la Bosnie toute entière, donc dans l'espace limitrophe occupé par les Iapodes, on a inventorié un grand nombre de fibules en forme d'ancre, en bronze et surtout en argent, qui, comme on le voit sur les monuments funéraires, faisaient partie du costume local[11]. Ces fibules, par leur forme, associent non seulement l'ancre, mais aussi le dauphin, réalisant une sorte de symbiose des deux motifs. Ce motif composite se reconnaît pour la première fois sur les monnaies parthes de Mithridate II (II^e s. av. J.-C.) et du roi indo-grec Nikias (I^er s. av. J.-C.)[12]. Les meilleurs exemples de symbiose de l'ancre et du dauphin se rencontrent sur les médaillons des plats de l'époque parthe ancienne, fabriqués aux II^e-I^er s. av. J.-C., dont trois se trouvent au J. Paul Getty Museum à Santa Monica. Ce motif, emblème de la maison royale des Séleucides, met l'accent, par l'intermédiaire du dauphin, sur l'origine divine de ces souverains dont l'éponyme, selon la légende, était Apollon, tandis que l'ancre symbolise sa paternité. Plus tard, il a été repris par la classe supérieure parthe, ainsi que par le roi indo-grec Nikias[13]. L'alliance du dauphin et de l'ancre apparaît au II^e s. av. J.-C. à Délos, sur la mosaïque d'une maison dont le propriétaire était un Syrien[14]. D'autre part, ce motif continue à être utilisé pendant la période romaine, puisqu'on le voit figuré au revers des monnaies de Domitien frappées à Alexandrie et de celles de Titus émises à Rome en 80[15]. Le rôle d'Apollon, dont le dauphin était le symbole, devient dominant après la réforme de la religion romaine par Auguste et l'érection du temple consacré à Apollon sur le Palatin en 28. Personnellement, Auguste se considérait comme fils et représentant de cette divinité. Apollon conservera sa primauté dans le panthéon romain jusqu'à l'époque flavienne, au moment où, avec l'instauration de la triade divine, le dieu suprême devient Jupiter[16]. C'est probablement dans ce contexte qu'il faut comprendre le renouveau de la symbiose du dauphin et de l'ancre, symbole de la maison royale relevant d'Apollon, présente sur les monnaies de Titus et de Domitien, mais sous la forme des fibules à l'ancre dont le plus ancien exemplaire provient de Doclea et fut découvert dans une tombe avec une monnaie de Domitien[17].

Le rôle d'Apollon dans la religion romaine du I^er s. a beaucoup influencé les cultes balkaniques où les divinités locales adoptent certaines de ses fonctions et attributs. Ainsi, Bindus, primitivement divinité chthonienne des eaux souterraines et de la végétation, est

9. *CIL* III 5483.

10. I. Popović, « Certain Traits of Roman Silver Jewelry Manufacture in the Central Balkans », *Starinar* 47 (1996), p. 151-152 (avec les références citées).

11. *Ibid.*, p. 139-150.

12. M. Pfrommer, *Metalwork from the Hellenized East* (1993), p. 23-24.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*; H. Mattingly, E. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage* II (1962), n° 26, pl. III,49.

16. A. Furtwängler, *ML* I (1884-1886), *s.v.* « Apollon », col. 443, 448.

17. A. Cermanović-Kuzmanović, D. Srejović, O. Velimirović-Žižić, *Antička Dukljanekropole* (1975), p. 231.

associé au dauphin, qui est non seulement un symbole de Neptune, mais également d'Apollon, acquérant ainsi les qualités solaires. Le dauphin représenté sur un fragment d'une plaque circulaire de Jezerine à inscription latine[18], également dans la vallée de l'Una, n'est pas un motif inconnu de l'art iapode de l'ère ancienne, étant donné que des figurations stylisées de cet animal étaient faites en ambre, en verre ou en bronze, ce qui est sans doute en rapport avec l'adoration d'une divinité solaire dont le culte trouve ses racines à l'époque du Fer ancien[19]. Les nombreuses représentations de dauphins avec les symboles du culte de Dionysos sur les monuments funéraires et la production massive de fibules en forme d'ancre au cours des II^e^-III^e^ s. montrent que dans le cadre autochtone à l'intérieur des Balkans, certains éléments de la mythologie romaine, mêlés aux croyances locales, devenaient dominants, tout en conservant des particularités locales.

Ivana Popović.

18. V. Radimsky, « Die Nekropole von Jezerine in Pritoka bei Bihać », *WMBH* 3 (1895), p. 191.
19. Raunig, *op. cit.* (n. 6), p. 252, 346.

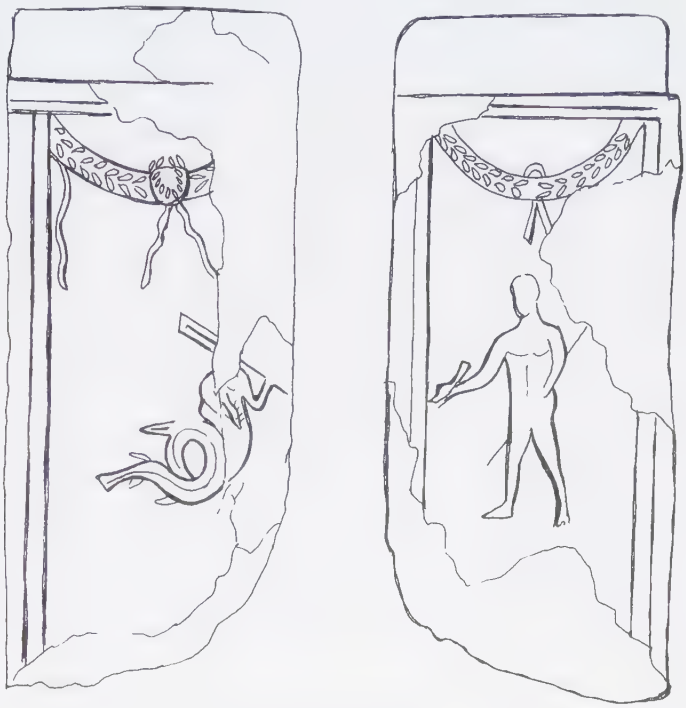


Fig. 1a-b. — Autel fragmentaire provenant des environs de Bihać.

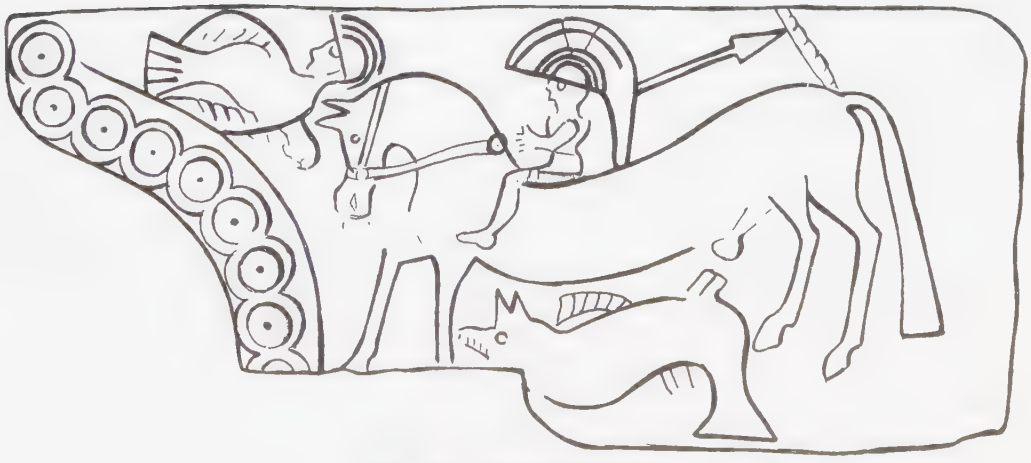


Fig. 2. — Urne de Golubić.

NOTES ON THREE RED FIGURE VASES IN PORTUGAL

When I published a collection of eighteen Greek vases belonging to the Duke of Palmella, in 1962,[1] I was far from supposing that other branches of the same distinguished family were also in possession of vases, all of them brought to this country in the early thirties of the last century and said to come from the Herculaneum and Pompeii excavations.

In this paper I propose to deal with a small collection from the same provenance, which is kept in the Setubal district and consists of three vases, which I will presently describe.

1. Attic red figure small chous (**fig. 1**). Height: 0.045 m. About the end of the 5th century B.C. Trefoil mouth and handle restored. A baby-boy crawls towards a garlanded oinochoe.

The child's body is bulbous, as usual, and there is a reserved space for the hair. Above, on neck, egg-and-dot.

As is well known, these miniature wine-jars were gifts to three years old children at the occasion of the Antestheria, the oldest of the festivals of Dionysos at Athens. The literary evidence on the festival has been collected by A. Pickard-Cambridge, *Dramatic Festivals of Athens* (rev. ed. 1988), particularly the text of Philostratus, *Heroica* XII 12, bearing on the age of the children who were crowned with flowers on the second day. It is also an established fact that on the same day the celebrations included a drinking-match of the new wine, hence the name of *choes* given to that special occasion. So it is quite understandable that big and small vessels of that shape came down to us in great numbers. "No other Athenian festival has left us so many vases as the second day of the Anthesteria", in the words of Erika Simon.[2] The only reason why I insist on this point is that this small vase is, to my knowledge, the first one kept in this country.

1. M. H. Rocha-Pereira, *Greek Vases in Portugal* (1963). The description had been made for the first time in my paper "Notícia sobre vasos gregos existentes em Portugal", *Humanitas* 11-12 (1959-1960), p. 11-32.

2. E. Simon, *Festivals of Attica* (1983), p. 94. See also L. Deubner, *Attische Feste* (1956), p. 114, and, most of all, G. Van Hoorn, *Choes and Anthesteria* (1951).

2. Apulian red figure bell-krater (**figs. 2** and **3**). Height: 0.30 m. Diam.: 0.31 m. Fourth century B.C. Above, laurel-wreath, below maeanders in threes, separated by saltire-squares. Part of the laurel-wreath and upper parts of the figures on the reverse damaged.

A. Dionysos and satyr. On the right stands the youthful Dionysos, naked but for drapery round his arms. He is looking right, holds a thyrsus in his left hand and a tympanon in his right hand. The latter is ornamented with rays in the middle and dots round the rim. On the left, a satyr, looking left, but running towards Dionysos. He holds a torch in his right hand and a situla in his left hand. Between the two figures, a tendril rises from the ground.

B. Two draped youths. The one on the right holds a strigil in his right hand. The one on the left holds a staff ending in a peculiar form which looks like a ball with a small cross on it. But all this part of the surface has been badly damaged. In the middle, a stele and high up a window.

Dionysos as a naked youth with a himation and holding a thyrsus is not an unknown way of representing the god in the middle fourth century B.C. An exemple of this is provided in *LIMC* III (1986), *s.v.* "Dionysos", no. 258 (C. Gasparri). For style, there are good parallels in A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *Red-figured Vases of Apulia* I (1978), for instance:

— Apulian bell-krater. Once London market, Sotheby, p. 64, no. 3, pl. 22,1-2.

— Apulian krater. Naples 1862 (inv. 82792), p. 65, no. 7, pl. 22,3-4.

— Apulian bell-krater. Once London market, Sotheby, p. 66, no. 13, pl. 22,5-6 and also A. D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily* (1989), fig. 108.

— Apulian bell-krater. Paris, Cabinet des Médailles, 931.

All these vases and many others are attributed by Trendall-Cambitoglou to a successor of one of the three groups into which they divide the followers of the Tarporley Painter — the Schiller Painter named after the former owner of a bell-krater now in the British Museum.[3] A common feature of these painters is that they mostly depict Dionysiac subjects, with draped youths on the reverse. It is just the kind of scenes on the reverse which makes distinction between the several painters easier. This remark is made by Trendall, who says that on their himatia "the Tarporley squiggle is now replaced by something like a lightning-flash".[4] The general characteristics of this group, which include drawing the male figure with "a piece of drapery either looped over both arms and hanging behind their back or looped over one arm and held by the hand of the other", are also described by Trendall-Cambitoglou.[5]

May I add to this the similarity between the drawing of the thyrsus on our vase and the one on the above-mentioned bell-krater on pl. 22,5-6.

3. Campanian red-figure hydria (**fig. 4**). Height: 0.24 m. Diam.: 0.14 m. All three handles have been broken and replaced by new ones. The right side of the vase is also damaged. Only part of the original foot has been preserved. Large palmette at back.

3. A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *Red-figured Vases of Apulia* I (1978), p. 64.
4. A. D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily* (1989), p. 75.
5. *Op. cit.* (n. 3), p. 64.

High neck decorated with long tongues. To both sides and also beneath and above the handles, large elaborate palmettes with side-plants. Middle of the fourth century B.C. Woman in chiton, wearing a kekryphalos, bracelets and ear-rings and holding up a large cista in her left hand. The cista has two lines crossing it diagonally and a large black dot in each of the four quarters.[6] In her right hand, she holds a long staff which has been repaired at the top in a way that bears no similarity to a thyrsus or a torch (in which cases she might be a maenad) nor to a spear (which would be inappropriate), though it is triangular-shaped. Her chiton falls in curved descending lines round her waist. She is standing, but the position of her left leg, visible beneath the drapery, suggests movement at any moment. Her thighs are unusually long and the arms rather stout; the whole figure is plump. The hem-line is wavy. A flower on the left.

White is used for the fibulae of the chiton, bracelets and ear-rings. Also for the upper parts of the scrolls on the obverse.

A seated or a standing woman framed between palmette scrolls and holding a box in one hand and another object in the other is a very common subject both in Apulian and in Campanian. But such figures are usually elongated and the drawing more accurate.

Professor A. Cambitoglou, who has seen photographs of the vase, tells me it is Campanian and would tentatively place it in the Circle of the Cassandra Painter and more particularly in the Spotted Rock Group and compares it with the hydria Naples 887[7] for the floral ornament and with the lebes gamikos New Milton, Hattat Collection 963[8] for the woman holding a cista. Besides, Dr. D. von Bothmer, who has also seen photographs of the hydria, thinks that the tongues on the neck and its shape are certainly Campanian.

As to the interpretation of the vase — whether connected with the cult of Dionysos or not — it depends, as has been said above, on the nature of the object the woman holds in her right hand.

To sum up, from these three vases, two at least belong to the circle of Dionysos, either as a small gift offered to a child at the Anthesteria (the Attic chous) or as a representation of the god himself and a satyr (the Apulian bell-krater). So, if one of them is a living testimony of the oldest Attic feast in honour of the god, the other testifies to the custom of depicting him as a youth with short hair.[9]

Maria Helena Rocha-Pereira.

6. The pattern of this cista closely resembles the one on a column-krater by the Patera Painter (Trendall, *op. cit.* [n. 4]), no. 233, described on p. 94.

7. A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (1967), p. 236, no. 68.

8. A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. Third Supplement* (*BICS Suppl.* 41, 1983), p. 120, no. 67a.

9. For the iconography of Dionysos, beside the already mentioned long contribution by C. Gasparri to the *LIMC*, and several other works, the monograph by T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Greek Art* (1986) shows very clearly, as its subtitle implies ("Its Development in Black Figure Vase Painting") how the various symbols attached to the god developed and the role played in the process by Attic painters already mentioned.

Fig.1. — Attic red figure chous.

Fig. 2. — Apulian red figure bell-krater (obverse).

Fig. 3. — Apulian red figure bell-krater (reverse).

Fig. 4. — Campanian red figure hydria.

RITUELLE FRAUENGELAGE AUF EINER NOCH UNBEKANNTEN ATTISCHEN VASE

In einem Aufsatz von 1994 hat Semeli Pingiatoglou sechs attische schwarzfigurige Vasen aus dem späten 6. und frühen 5. Jh. v. Chr. untersucht, auf denen Frauen unter sich, in festlich wirkendem Beisammensein, gezeigt werden[1]. Der Begriff « Gelage » scheint auf dieses Frauentreffen nicht ohne weiteres anwendbar, denn die Teilnehmerinnen in diesen Darstellungen lagern nicht wie die Männer auf Klinen, sondern sitzen, wie es sich für antike Griechinnen schickt, auf Diphroi oder auf Klismoi. Auch scheint ihr Umgang mit dem Wein ein anderer. Zu dieser interessanten Gruppe ist nun ein weiteres Beispiel hinzugetreten, das hier vorgestellt werden soll.

Die neue schwarzfigurige Lekythos gehört seit 1996 dem Antikenmuseum in Basel[2] (**Abb. 1a-c**). Sie konnte noch – ausser Katalog – in die Basler Version der grossen Ausstellung « Pandora – Frauen im Klassischen Griechenland » eingefügt werden, wo sie sich in der aufschlussreichen Gesellschaft zweier berühmter sogenannter « Lenäenvasen » aus Neapel und Warschau befand – doch davon später. Die Vase, die noch keinem bestimmten Maler zugeschrieben wurde, ist nach ihrer Form zu der von E. Haspels definierten Klasse der « compromise-shape » im ausgehenden 6. Jh. v. Chr. zu rechnen (bzw. stellt mit ihrem noch stark gewölbten voluminösen Körper eine Art Frühstufe von Beazley's « Class of Athens 581 » dar)[3]. Die Form, die als ein Zwischenglied zwischen der älteren Schulter-Lekythos und der Cylinder-Lekythos aufzufassen ist, war in der Leagros-Gruppe, im besonderen auch beim Acheloosmaler, gebräuchlich. Das heisst, die neue Lekythos gehört in denselben Umkreis wie die anderen hier erneut behandelten Vasen mit Darstellungen eines Frauenfestes.

1. S. Pingiatoglou, « Rituelle Frauengelage auf schwarzfigurigen attischen Vasen », *MDAI(A)* 109 (1994), S. 39-51, Taf. 14-17.

2. Inv. BS 1447. H. 27,7 cm. Um 510-500 v. Chr. Ausführlichere Publikation demnächst im *CVA*.

3. Vgl. C. H. E. Haspels, *Attic Black-figured Lekythoi* (1936), S. 47 f., z.B. Taf. 15,2 und 15,4. Zu Beazley's Class of Athens 581, *ABV*, S. 512 ff. Typisch ist die auch bei der Basler Lekythos gegebene Ornamentabfolge unter dem tongrundigen Hals : einfacher Stabkranz, Lotosknospenkette, Zickzackband; unter dem Bild im schwarzen unteren Teil umlaufendes rot eingefasstes tongrundiges Band; flacher Echinusfuss. Relativ fortschrittlich wirkt das sorgältig gezeichnete Zickzackband mit zwischengesetzten Punkten unterhalb der Schulter, das bei etwas späteren Lekythen, insbesondere beim Sapphomaler, wiederkehrt, aus dessen Werkstatt auch die Lekythos ehemals in der Sammlung Hirschmann (hier P 6) stammt.

Die durch den Henkel bezeichnete Mittelachse wird in der bildlichen Darstellung auf der Basler Lekythos durch einen mehrfach verschlungenen doppelten Rebstock aufgenommen, der seine langen, mit schweren Trauben versehenen Zweige wie ein Laubendach nach beiden Seiten über ein Frauenpaar ausbreitet. Alle vier Frauen sitzen auf Schemeln, jeweils einer Partnerin zugewandt. Vor jedem Paar steht ein kleiner Tisch mit weiss gemalten Broten (?) und herunterhängenden Fleischlappen. Jeweils die rechts Sitzende hält ein ungewöhnlich grosses Gefäss; in der Zweiergruppe links vom Rebstock ist es ein Kantharos, in der rechten eine Art Schale. Die linke Frau in beiden Gruppen hat ihren linken angehobenen Arm unter dem Mantel verborgen. Die andere Hand streckt sie der Partnerin bzw. dem von dieser gehaltenen Gefäss entgegen. Die Frauen wirken jugendlich; ihre Haare hängen frei im Nacken herab. Um den Kopf ist bei allen eine rote Tänie gelegt. Über ihren Chitonen tragen sie Himatien, die mit locker verteilten Punkten verziert sind.

Die dürren Worte einer solchen Beschreibung des Faktischen lassen wenig vom Charme dieser Begegnung von Frauen « unter sich » ahnen. Beide Gruppen sind durch den grossen doppelten Rebstock voneinander getrennt und wie in einer eigenen Laubennische zur jeweiligen vertraulichen Zweisamkeit zusammengefasst. Das Bild der beiden Paare in der « Reblaube » verbreitet Ruhe, Intimität, ein Gefühl, das sich mit « Hier ist Wohlsein » umschreiben lässt. Das freundliche Zusammensitzen von Frauen – im stärksten Gegensatz zur « Auseinandersetzung » hat die schwarzfigurige Vasenmalerei, die für die Darstellung von differenzierten Emotionen nicht eben geschaffen zu sein scheint, in einzelnen anrührenden Bildern festgehalten. Das schönste Beispiel sind sicher die gemeinsam trauernden Frauen im Haus auf dem Pinax des Exekias, den zuletzt Heide Mommsen in ihrer schönen Monographie über die Grabtafeln des Exekias einfühlsam gewürdigt hat[4].

Wie fügt sich das neue Vasenbild in die bisher bekannte, von S. Pingiatoglou untersuchte Gruppe, und kann es etwas Neues zur Erläuterung der dargestellten, vermutlich rituellen Vorgänge beitragen? Zunächst ist zu fragen, ob die übrigen sechs Vasen tatsächlich unter einem gemeinsamen Nenner zusammenzufassen sind. Sie seien hier nochmals kurz vorgestellt und zur bequemeren Identifizierung nach der Reihenfolge der Behandlung bei Pingiatoglou mit P 1-6 beziffert :

Lange bekannt ist die Amphora aus dem Umkreis des Nikoxenosmalers in München (P 1)[5] mit ebenfalls zwei Paaren von Frauen. Eine der vier sitzt hier auf einem Klismos, eine zweite auf einem Diphros, während die beiden anderen stehen. Im Hintergrund ist durch drei dorische Säulen mit Gebälk ein Gebäude – eine Stoa oder ein Tempel – angedeutet. Von einem Tisch hinter den Stehenden hängen Fleischlappen herab. Die Art, wie die Frauen hier mit Gefässen hantieren, ist am besten im Quervergleich mit den anderen Bildern zu besprechen.

Ein Kolonnettenkrater der Leagrosgruppe in Agrigent (P 3)[6] zeigt zwei Frauen auf Klismoi sitzend, zwischen ihnen eine stehende mit bewegten Armen, die nach links

4. *Exekias I. Die Grabtafeln, Kerameus* 11 (1997), S. 56-58.

5. Pingiatoglou, a.O. (Anm. 1), S. 39, Anm. 1, Taf. 14,1. München 1538 : *ABV*, S. 395,3; *Add.*², S. 103; *CVA* München 9, Taf. 7,3 u.a.

6. Pingiatoglou, a.O. (Anm. 1), S. 40, Anm. 4, Taf. 16,1. Agrigent Inv. R.142 : *ABV*, S. 377,235; *CVA* Agrigento, Mus. Naz. I, S. 7 f., Taf. 3,1-2; 4,1-2 (A. Calderone); *Ead.*, *Quaderni dell'Istituto di Archeologia di Messina* 2 (1986-1987), S. 41 ff., Taf. 9-10.

zurückblickt. Die Umgebung wird hier durch zwei Palmen und geschwungene Punktranken charakterisiert. Der Tisch hinter der stehenden ist reichlich mit Fleischlappen bestückt.

Mit Recht schliesst Pingiatoglou hier zwei Vasen im Kunsthandel (P5 - P6)[7] an, da auf beiden eine ganz ähnlich gestikulierende stehende Frau zwischen zwei sitzenden dargestellt ist. Es handelt sich um eine noch keinem Maler zugeschriebene kleine Kalpis und eine Lekythos aus dem Umkreis des Sapphomalers. In diesen beiden Fällen ist die Umgebung nicht näher charakterisiert.

Eine Lekythos der Leagrosgruppe in Athen (P 4)[8] ist leider unpubliziert. Sie ist im Gesamtzusammenhang der Gruppe wichtig, weil hier drei Frauen wieder wie auf der Basler Lekythos in einer « dionysischen » Szenerie erscheinen, denn hinter ihnen « verzweigt sich eine Weinlaube, während die Szene rechts und links von zwei Bäumen mit Früchten gerahmt wird »[9]. Die Komposition entspricht nicht derjenigen von P 3 und P 5 - P 6, denn hier sitzen alle drei Frauen, die beiden linken hintereinander, nach rechts gewandt. Der lange Tisch wird von der mittleren Frau überschnitten. Darauf liegen weisse Brote und im rechten Teil zwei Fleischlappen. Soweit die Photographien im Beazley Archive in Oxford erkennen lassen, fehlen die Gefässe. Diesmal kommen noch zwei Hunde hinzu, die friedlich zu Füssen der Frauen liegen.

Die 6. Vase – eine Hydria der Leagrosgruppe in der Villa Giulia in Rom (P 2)[10] – fällt in mancher Beziehung aus dem Rahmen, und die Abweichungen legen nahe, hier eine andere festliche Begehung und vielleicht eine andere Kategorie von Teilnehmerinnen zu vermuten. In einer Weinlaube sind neun Frauen, teils sitzend, teils stehend, dargestellt. Zwei der Frauen musizieren. Eine spielt auf einer Kithara, eine andere hantiert mit Krotala. Dafür fehlen die charakteristischen Gefässe, und auf den Tischen scheinen nur Kuchen oder anderes Backwerk, keine Fleischlappen zu liegen.

P. Mingazzini[11] hatte wegen der Neunzahl an die Musen gedacht, was vielleicht das Richtige trifft. Insbesondere die Kithara lässt vermuten, dass der Maler keine zeitgenössischen Athenerinnen zeigen wollte. Max Wegner meinte nach Durchsicht vieler Vasenbilder erklären zu dürfen : « Sterbliche Frauen spielen niemals die Kithara »[12], wobei nicht die Variante der Wiegenkithara, sondern die auf der Hydria in der Villa Giulia dargestellte grosse Kithara mit unterem geradem Abschluss gemeint ist.

Wenn wir also die Hydria in Rom beiseitelassen und nur die Verbindung der fünf ähnlicheren Vasen zu der neuen Basler Lekythos prüfen, lässt sich feststellen, dass diese durch das Motiv des laubenartigen Rebstocks und ebensosehr durch den nur hier

7. P 5 : Pingiatoglou, a.O. (Anm. 1), S. 41, Anm. 7, Taf. 16,2; *Ars Antiqua AG Luzern. Antike Kunstwerke* Auktion 1 (1959), Taf. 50, Nr. 110. – P 6 : Pingiatoglou, S. 41, Anm. 8, Taf. 17,1-2. – *Para.*, S. 247; Sotheby's Auktion 9. Dezember 1993, *Greek Vases from the Hirschmann Collection* 35, Nr. 21. Hier ist eine formal sehr ähnliche dreifigurige Darstellung auf einer verschollenen Lekythos in der Art des Haimonmalers anzuschliessen : A. Greifenhagen, « Zeichnungen nach attischen schwarzfigurigen Vasen im Deutschen Archäologischen Institut, Rom », *AA* (1978), S. 526-527, Nr. 30, Abb. 45. Wieder steht eine der Frauen hinter dem Speisetisch, auf diesem ein Kalathos (keine Fleischlappen). Einen weiteren Kalathos hält die rechte Frau. Vgl. auch unten Anm. 28.

8. Pingiatoglou, a.O. (Anm. 1), S. 41, Anm. 6. Athen, Nat. Mus. Nr. 12 951 : *ABV*, S. 380,287; Haspels (oben Anm. 3), S. 197. Publikation im *CVA* in Vorbereitung. Photos im Beazley Archive Oxford.

9. Pingiatoglou, a.O. (Anm. 1), S. 41.

10. Pingiatoglou a.O. (Anm. 1), S. 40, Anm. 3, Taf. 14,2; 15,1-2; *ABV*, S. 366,75.

11. *Vasi della Collezione Castellani* (1930), S. 203.

12. *Das Musikleben der Griechen* (1949), S. 37.

dargestellten grossen Kantharos die « dionysische » Komponente zu betonen scheint, die im übrigen Ensemble nicht markant hervortritt. Doch bildet eine Art Weinlaube den Hintergrund auch auf der Athener Lekythos (P 4)[13]. Hier tragen die Frauen dazu Efeukränze. S. Pingiatoglou hat vermerkt, dass die andere Seite des Kraters in Agrigent (P 3) eine dionysische Szene – eine Mänade zwischen zwei Satyrn – zeigt, ein Umstand, dem sie aber wohl mit Recht kein grosses Gewicht beimisst.

Auffällig ist bei allen diesen Vasen (mit Ausnahme der Hydria P 2, die im Folgenden nicht mehr berücksichtigt wird) die Darstellung der Fleischlappen, die wir sonst nur von den Bildern der Männergelage – und meistens im Zusammenhang eines Heroenmythos – kennen. Fleischnahrung in der Athener Wirklichkeit setzt in der Regel eine Opferschlachtung voraus, denn sie gab den Bürgern mit der Verteilung des Opferfleisches die Möglichkeit, in den Genuss einer kräftigen nicht-vegetarischen Mahlzeit zu kommen[14]. Aber dass hier Frauen allein sich am Fleisch gütlich tun wollen, bedarf einer Erklärung[15]. Wer hat das vorangehende Opfer vollzogen, und bei welcher Gelegenheit fand es statt?

Weiter sind die Gefässe genauer zu betrachten, die jeweils einige der Frauen auf diesen Bildern handhaben. Sie scheinen nur auf der unpublizierten Athener Lekythos P 4 zu fehlen – das heisst, gerade auf dem Vasenbild, das mit der neuen Basler Vase das « dionysische » Motiv des verzweigten Weinstocks im Hintergrund gemeinsam hat. Es handelt sich bei den dargestellten Gefässen nicht um typische Trinkschalen wie bei einem Männergelage üblich, sondern um grössere Formen, die eine rituelle Funktion haben können. Das gilt besonders für den « dionysischen » Kantharos, der in dem durch die hier behandelten Vasen vertretenen Motiv-Zusammenhang zum erstenmal auf der neuen Lekythos in Basel vorkommt. Die eine der Frauen auf der Gegenseite hält hier ein formal schwer einzuordnendes Gefäss mit abgesetzter Lippe und zwei Henkeln, das einen hohen Fuss zu haben scheint. Für eine Trinkschale ist es reichlich gross geraten. Zur Form des schalenartigen Gefässes, das die linke Frau auf der Kalpis P 5 hält, wird im Auktionskatalog vermerkt, es sei « nur ein Teil wiedergegeben ». In keinem Fall wird gezeigt, dass die Frauen aus ihren Gefässen tatsächlich trinken, aber immerhin erkennt man auf der Münchner Amphora (P 1) deutlich, dass die links stehende Frau aus ihrer Oinochoe in den Skyphos ihrer Gefährtin einschenkt. Die Aussparung der profanen Tätigkeit des Trinkens und auch des Essens ist bezeichnend – und in diesen Darstellungen des gesitteten Beisammenseins wohlerzogener Athener Frauen zugleich selbstverständlich.

13. Oben Anm. 8. Zu entsprechenden Szenerien und zur Bedeutung der Weinstockbilder stellte S. Wolf, *Herakles beim Gelage* (1993), S. 73 fest : « Nach der Zusammenstellung von Bild-und Schriftquellen zum Weinstock liegt folgender Schluss nahe : Der laubenartig gewachsene Weinstock ist in der attisch-schwarzfigurigen Vasenmalerei ein Motiv, das die Vorstellung von einer dionysisch geprägten Atmosphäre ins Bild bannt – unabhängig davon, ob das Motiv mit einer Darstellung des Dionysos einhergeht oder allein auftritt. In dem Weinstock offenbart sich die "Anwesenheit" des Gottes ».

14. Zu dem oft behandelten Problem jetzt ausführlich P. Schmitt Pantel, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques* (1992), bes. S. 334 (les aliments : la viande); 353 (zur Verteilung des Opferfleisches). Wichtig jetzt auch R. Osborne, « Women and Sacrifice in Classical Greece », *CQ* 43 (1993), S. 392 ff.

15. Schmitt Pantel, a.O. (Anm. 14), S. 397 f. : [Les femmes] « leur exclusion du banquet reste la règle ». *Ibid.*, S. 398 mit Anm. 259 : « Certains cultes réservés aux femmes comportaient des banquets, d'autres types de textes en donnent des exemples ». Die entsprechenden Quellen wurden natürlich schon von A. Calderone (oben Anm. 6) und von S. Pingiatoglou im Zusammenhang mit der schwarzfigurigen Vasengruppe ausgewertet.

(Man denke sich als Kontrastfigur dazu die zweifellos einer anderen Kategorie angehörende trinkfreudige Hausfrau auf dem bekannten Skyphos ehemals in der Sammlung Bareiss[16].)

Semeli Pingiatoglou hatte in ihrer Behandlung der bisher bekannten schwarzfigurigen Vasenbilder dieses Motivkreises den Argumenten den Vorzug gegeben, die für eine Verbindung mit dem Frauenfest der Thesmophorien sprechen[17]. Ein anderes grosses Fest, bei dem Frauen eine Hauptrolle spielten, die dionysischen Lenäen, glaubte sie dagegen ausschliessen zu müssen, « weil keine typischen Elemente dieses dionysischen Festes abgebildet sind »[18], und ähnlich hatte schon A. Calderone bei der Veröffentlichung des Kraters in Agrigent (P 3) geurteilt[19].

Doch wahrscheinlich ist die Frage nach einem einzigen, spezifischen Fest als Hintergrund dieser Gruppe von Vasenbildern überhaupt falsch gestellt. Die Forschung vertritt heute vermehrt die Auffassung, dass wir nicht erwarten dürfen, in solchen Bildzeugnissen die konkrete Wirklichkeit des Lebens und seiner Äusserungen, der Bräuche und Rituale, deckungsgleich wiedergegeben zu finden. Was für die Bilder der Bankette der Männer[20] oder auch für die Abschiedsszenen der Krieger gilt, ist vermutlich auch auf die nur scheinbar « realistischen » Darstellungen von Frauenfesten zu übertragen : Wir haben es nicht mit « Bildberichten » zu tun, die uns den Ablauf oder auch die momentane Ansicht eines konventionellen Vorgangs präsentieren, sondern vielmehr mit bildlichen Synthesen typischer Elemente.

Der alte Streit, ob die sogenannten « Lenäenvasen » in Wirklichkeit mit dem dionysischen Fest der Lenäen oder mit den Anthesterien zu verbinden seien, hat unter dieser Voraussetzung heute an Bedeutung verloren[21]. Man mag deshalb versuchen, sie unvoreingenommen – und das heisst auch, ohne die Absicht, sie einem genau definierten Fest-Ritual zuzuordnen – wieder in die Betrachtung einzubeziehen. Ihre Entwicklung und ihre Abgrenzung von anderen Darstellungstypen hat – nach der grundlegenden Behandlung durch A. Frickenhaus[22], der den Namen Lenäenvasen aufbrachte – in jüngerer Zeit vor allem F. Frontisi-Ducroux untersucht[23]. Typische Elemente sind das säulenartige Dionysosbild mit Maske und Gewand sowie die Frauen, die den Maskengott umgeben, wobei sie in den Darstellungen der klassisch rotfigurigen Kerngruppe, die ausnahmslos aus Stamnoi

16. Diese oft behandelte Vase ist auch im Katalog *Kunst der Schale* (1990), S. 313-314, der Münchener Frauenfest-Amphora (P 1) gegenübergestellt (S. Pfisterer-Haas). Zu dem dort treffend zitierten Fragment 43 des Eubulos mit der Anspielung auf die von den trinkfreudigen Frauen bevorzugten übergrossen Gefässe H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie* (1990), S. 256. Die auffällig grossen Gefässe auf einigen der hier behandelten attischen Frauenfest-Vasen haben meines Erachtens nichts mit diesem *topos* zu tun, sondern sie gehören zum Ritus. Anders Pingiatoglou, a.O. (Anm. 1), S. 46 : « Vielleicht sind die Skyphoi... so gross dargestellt, weil man auf ironische Weise auf die Trunksucht der Frauen anspielen wollte. »

17. Quellen und Literatur zu den Frauen bei den Thesmophorien sind zuletzt bei Pingiatoglou zusammengestellt. Vgl. Schmitt Pantel, a.O. (Anm. 14), S. 132-135.

18. Pingiatoglou, a.O. (Anm. 1), S. 44.

19. Oben Anm. 6.

20. Dazu z.B. sehr gut P. Schmitt Pantel, *in* O. Murray (ed.), *Sympotica. A Symposium on the Symposion* (1990), S. 19 f.

21. Dazu jetzt bes. F. Frontisi-Ducroux, *Le Dieu-Masque* (1991), mit der wichtigen Rezension von C. Isler-Kerényi, *Gnomon* 66 (1994), S. 44 ff.

22. *Lenäenvasen*. 72. *BWPr* (1912).

23. Oben Anm. 21. S. auch M. Halm Tisserant, « Autour du mannequin dionysiaque », *Hephaistos* 10 (1991), S. 63 ff.

besteht, damit beschäftigt sind, Wein aus den auch im Bilde dargestellten Stamnoi zu schöpfen.

Anders als für die kleine schwarzfigurige Vasengruppe, zu der die neue Basler Lekythos gehört – sie sei im Folgenden zur Abgrenzung von den « Lenäenvasen » mit dem nicht abwertend gemeinten abgekürzten Namen « Frauenkränzchen-Gruppe » bezeichnet –, gilt für die « Lenäenvasen », dass die Beziehung zu Dionysos bei allen Exemplaren offensichtlich ist.

Anscheinend nicht beachtet wurde in den bisherigen Untersuchungen der Vasen der « Frauenkränzchen-Gruppe », dass eines ihrer charakteristischen Motive – die Fleischlappen auf dem Tisch – auch auf mindestens drei Vertretern der Lenäenvasen (bzw. auf diesen nahestehenden Vasen) auftritt. Ein Stamnos des Chicagomalers im texanischen San Antonio Museum of Art[24] zeigt den üblichen Tisch mit den beiden Stamnoi vor dem Maskenidol zusätzlich mit den Fleischlappen bestückt, die sonst in der Kerngruppe der Lenäenvasen nicht belegt waren. Auf zwei weiteren Stamnoi – beide dem Eupolismaler zugeschrieben –, deren Darstellungen eine ikonographische Variante des « Lenäen-Typus » vertreten[25], erscheint nochmals der Tisch mit den Fleischstücken, diesmal bei einem im Profil gegebenen Dionysosbild mit zwei rituell beschäftigten Frauen. Dürfen wir daraus schliessen, dass die Frauen auch bei den Riten, auf die sich anscheinend die sogenannten Lenäenvasen mehr oder weniger explicit beziehen, am Opferfleisch teilhatten ? Sind beide Gruppen von Vasen also doch nicht so streng voneinander zu trennen ?

Jedenfalls ist zu bedenken, dass die rotfigurigen Lenäenvasen rund ein halbes Jahrhundert nach den schwarzfigurigen « Frauenkränzchen-Vasen » entstanden sind. Da wäre es nicht verwunderlich, wenn in beiden Gruppen verschiedene Phasen eines und desselben – bzw. im Lauf von ein bis zwei Generationen leicht gewandelten – Festes angedeutet worden wären. Die Darstellungen von « mänadischen » Ritualen um das charakteristische Masken-Idol des Dionysos setzen etwa mit der berühmten Berliner Schale des Makron sowie mit den spätesten schwarzfigurigen Vasen ein[26]. Die ausschliessliche (?) oder jedenfalls bevorzugte Verwendung der Gefässform des Stamnos in dem Ritual, das auf den sogenannten Lenäenvasen der klassischen Zeit gespiegelt wird, braucht in einer älteren Phase noch nicht zu den Eigenheiten eben dieses Rituals oder seiner Vorläufer gehört zu haben, zumal wenn die von Cornelia Isler-Kerényi ausgesprochene Vermutung zutrifft, dass gerade die Stamnoi als eine Art Konzession an die Vorlieben und Gewohnheiten der italischen bzw. etruskischen Käufer der Vasen und im besonderen der klassischen rotfigurigen « Lenäenvasen » aufzufassen sind[27]. So ist vielleicht die theoretische Überlegung nicht ganz von der Hand zu weisen, ob zwei äusserlich recht verschiedenartig wiedergegebene Rituale – hier die gesitteten « Frauenkränzchen » der schwarzfigurigen Vasengruppe und dort das schwärmerische, wenngleich nie überbordende Treiben in den « Lenäenbildern » – in der (diachron zu betrachtenden) Wirklichkeit des Athener Lebens in einem und demselben Fest ihren Platz haben konnten. Doch wird man der Elastizität

24. Frontisi-Ducroux, a.O. (Anm. 21), S. 80, Nr. L 13, Abb. 17-18. Jetzt H. A. Shapiro *et al.*, *Greek Vases in the San Antonio Museum of Art* (1995), S. 162 ff., Nr. 81 (Text E. Simon).

25. Frontisi-Ducroux, a.O. (Anm. 21), S. 154 f., Nr. L 64 - L 65, Abb. 90-91. Der Stamnos London Brit. Mus. E 452 (*ARV*^{2}, S. 1073,9) befindet sich als Leihgabe im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe. Das andere Exemplar ist Louvre G 407 (*ARV*^{2}, S. 1073,10).

26. Zur Abfolge im einzelnen Frontisi-Ducroux, a.O. (Anm. 21).

27. Wohl zuletzt in ihrer oben Anm. 21 zitierten Rezension.

der Bildinhalte vermutlich besser gerecht, wenn man darauf verzichtet, um jeden Preis nach einem spezifischen Etikett, nach der Verbindung mit einem bekannten Fest, zu suchen. Die Darstellungen auf der neuen Leykthos in Basel mögen uns diese Elastizität bewusst machen : Mit Weinlaube und Kantharos werden hier die dionysischen Elemente stark betont, die auf anderen Exemplaren der Gruppe nicht in Erscheinung treten. Hätten wir nur die Basler Vase, wäre die Verbindung mit den Thesmophorien vielleicht nicht erwogen worden[28].

Abschliessend bleibt also ein Fächer von Interpretations-Varianten zur Wahl :

a) Die sechs schwarzfigurigen Vasenbilder beziehen sich auf verschiedene festliche Begehungen, an denen Frauen Anteil hatten. Die neue Basler Lekythos und vielleicht auch die Athener Lekythos P 4[29] wollen im besonderen die Atmosphäre eines dionysischen Festes vergegenwärtigen, während die anderen Vasen der Gruppe nicht typisch dionysisch wirken (und deshalb eher den Gedanken an die Thesmophorien aufkommen lassen.).

b) Die sogenannten Lenäen-Vasen, und zwar sowohl die früheren mit Mänadentanz um die Maskensäule des Dionysos wie auch die spätere typische Stamnos-Gruppe, sind vielleicht nicht völlig von der schwarzfigurigen « Frauenkränzchen-Gruppe » zu trennen, sondern könnten sich sehr wohl auf Einzelheiten der Rituale beziehen, die an einem und demselben Fest, wenn auch zu verschiedener Zeit beziehungsweise zu verschiedenen Zeiten (das heisst, innerhalb der Entwicklung vom späten 6. zum mittleren 5. Jahrhundert) stattfanden.

c) (Dieser dritten Möglichkeit möchte ich nach der eingehenden Beschäftigung mit den Vasen der « Frauenkränzchen-Gruppe » schliesslich den Vorzug geben). Im Sinne der Bemerkungen zum nicht-realistischen Hintergrund dieser und anderer Vasendarstellungen sind alle sechs schwarzfigurigen Darstellungen, um die es uns hier im besonderen ging[30], vielleicht garnicht mit einer konkreten Festsituation zu verbinden, sondern geben weibliche Wunschbilder wieder, in denen Reminiszenzen an das eine oder andere tatsächlich erlebte Frauenfest — seien es die Thesmophorien oder ein anderes Fest — nachklingen mögen. Man ist versucht, an die wunderbar unbestimmte Zeitfülle in den Eingangsworten des 7. *Eidyllion* von Theokrit zu denken. Es war und ist eine Zeit — unwiederholbar und zugleich unvergänglich — da sassen die Frauen so zusammen im Schatten der Reblaube. Ist da tatsächlich noch nach einer spezifischen Legitimation für die « Fleischmahlzeit » zu forschen ? Es gibt jedenfalls zu denken, dass der Darstellungstypus mit den herunterhängenden Fleischlappen auf dem Speisetisch wahrscheinlich von den Bildern der mythischen Heroengelage abgeleitet ist[31]. Das könnte ein bezeichnendes

28. Hier sei noch ein Vasenbild locker angefügt, auf das mich H. A. Cahn freundlicherweise aufmerksam machte. Es handelt sich um die bei E. Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. 74 abgebildete sf. Halsamphora Berlin 1841, die sich ehemals im Besitz von Gerhard befand (*ABV*, S. 320,6 : Three Line Group, « Women at work »). Dargestellt sind zwei auf Diphroi sitzende und drei stehende Frauen. Die Stehenden halten lange Zweige mit Früchten (?). Eine der Stehenden reicht einer Sitzenden einen grossen Kalathos (?). Das Bild erinnert wegen der Frauenversammlung an die hier behandelte Gruppe, doch fehlen der Speisetisch und die eindeutigen Trinkgefässe. Gerhard, S. 199 nannte das Bildthema « Cerealische Frauen » und meinte dazu : « Wer erinnert hiebei sich nicht der trauernden Ceres, des eleusinischen Fastens, endlich des festlich geleerten cerealischen Mischtranks ? »

29. Oben Anm. 8.

30. Dazu sind auch verwandte Darstellungen wie die in Anm. 7 genannte zu stellen. Vgl. auch Anm. 28.

31. Zu den bildlichen Darstellungen wohl zuletzt Schmitt Pantel, a.O. (Anm 14), S. 22.

Licht auf den Wunschbildcharakter der ganzen Gruppe werfen. Aufschlussreich mag auch der Vergleich mit einem Vasenbild sein, das den gleitenden Übergang zu den üblicheren Darstellungen der Männergelage verdeutlichen kann : Auf einem Psykter der Leagros-gruppe in Tarquinia[32] sieht man vier Männer auf Klinen gelagert. Auch hier fehlt das Motiv der Fleischlappen nicht. Zwischen den Klinen sitzen drei einzelne Frauen auf Klismoi, eine von ihnen hält einen Kantharos – wie die eine der Frauen auf der Basler Lekythos. Man könnte die weiblichen Figuren gleichsam aus dem Bildfries herauslösen und in die Komposition der « Frauenkränzchen-Gruppe » übertragen. Ist diese geradezu als eine Sonderbildung aufzufassen, in der sich die Frauen verselbständigt haben ? Eine ausgezeichnete Rolle muss ihnen offenbar auch im Bildzusammenhang des Psykters in Tarquinia zukommen, auch wenn es sich dort in der Männergesellschaft vermutlich um Hetären handelt.

Gerne möchte man annehmen, dass die hier behandelten Gefässe speziell für Frauen hergestellt wurden. Für die neue Lekythos und die kleineren Vasen P 4-6 mag dies zutreffen. Dass die Amphora P 1 und der Kolonnettenkrater P 3 ausschliesslich für weibliche Benutzerinnen bestimmt waren, ist indessen nicht ebenso wahrscheinlich.

Im Zusammenhang mit dem Motiv der Fleischlappen in den Darstellungen der « Frauenfeste » sei noch an die interessante böotisch rotfigurige Pelike in München[33] erinnert, deren eine Seite zuletzt wieder von G. Berthiaume in seiner Untersuchung über « la boucherie, la cuisine et le sacrifice » behandelt wurde[34]. Dort ist ein Mann offenbar im Begriff, mit der *machaira* ein Stück Fleisch auf einem Metzgerblock zu zerteilen. Berthiaume bemerkt dazu, dass – ohne nähere Kennzeichnung – « il devient presque arbitraire de déterminer quelles sont les scènes de découpage qui se rattachent au sacrifice et quelles sont celles qui sont liées à une mise à mort pour des fins commerciales. » Als Gegensatz dazu zitiert er die Meinung von T. B. L. Webster : « All these pictures of men dealing with meat are preparations for an aftermath of a sacrifice. »[35] Das Problem ist für uns deshalb von besonderem Interesse, weil auf der anderen Seite der Münchener Pelike[36] eine Frau dargestellt ist, deren Beziehung zum Motiv der Fleischlappen nicht ohne weiteres klar ist. Sie sitzt offenbar schlafend mit frontal gezeigtem Gesicht auf einem Klismos, der luxoriös mit einer verzierten Decke gepolstert ist. Die ominösen Fleischlappen – drei an der Zahl – sind auf einem hohen galgenähnlichen Gestell dem unmittelbaren Zugriff (auch für die Frau ?) entzogen, vielleicht aber doch für die Katze nicht unerreichbar, die (noch) am Boden, auf den Hinterbeinen stehend, die Lage erkundet. Vordergründig also eine Genre-Szene mit komischem Colorit. Aber was sind die sachlichen Voraussetzungen der auf beiden Vasenseiten gezeigten Vorgänge ? Sollte das bescheidene Bilderpaar etwas mit der Vorstellung zu tun haben, dass Frauen – angeblich – auch für die nur ihnen vorbehaltenen religiösen Feste nicht selbst ein blutiges Opfer vollziehen durften und deshalb auf einen männlichen Opferschlächter angewiesen

32. Mus. Naz. RC 6823. *CVA* Tarquinia 2, Taf. 22,2-3 ; S. Drougou, *Der attische Psykter* (1975), S. 14, Nr. A 12, Taf. 5,1-2 ; Schmitt Pantel, a.O. (Anm. 14), Abb. 21.

33. München 2347. R. Lullies, « Zur boiotisch rotfigurigen Vasenmalerei », *MDAI(A)* 25 (1940), Taf. 1 ; 2,1. S. die folgende Anm.

34. G. Berthiaume, *Les Rôles du Mageiros* (1982), S. 118 und Taf. 14,1 (zusammen mit der attisch rf. Pelike in Erlangen, die schon Lullies, a.O. [Anm. 33] mit der böotischen Pelike verglichen hatte).

35. *Potter and Patron in Classical Athens* (1972), S. 248.

36. Lullies, a.O. (Anm. 33), Taf. 1.

waren ? M. Detienne hat in einem vielbeachteten Aufsatz diese These vertreten und – allerdings nur mit späten Quellen – die Rolle eines eigens zum Vollzug dieses blutigen Opfers bestellten *mageiros* zu erhärten versucht[37]. Dieser Annahme ist von verschiedenen Autoren mit guten Argumenten widersprochen worden, im besonderen von Robin Osborne in seinem wichtigen Aufsatz « Women and Sacrifice in Classical Greece »[38], der sich auf das allgemeine Problem der Teilnahme von Frauen an Opferriten konzentriert. Uta Kron[39] hat die aktive Rolle von Frauen als Opferschlächterinnen belegt, und im Anschluss daran hielt Jan Bremmer gegen die These von Detienne fest : « Literary, epigraphical and archaeological evidence all attested to the contrary and already in Bronze Age graves women are buried with sacrificial knives. »[40]

Gewiss kann die böotische Pelike zum Problem, ob und wann die Frauen beim Opfer durch einen *mageiros* vertreten wurden, nichts Entscheidendes beitragen. Dennoch sei darauf aufmerksam gemacht, dass der Schlächter im Vasenbild auffälligerweise ein mit Mustern verziertes Gewand trägt. Das scheint mir zugunsten einer rituellen Handlung – statt einer profanen Handwerkerdarstellung – zu sprechen, also das, was Webster als « preparation for the aftermath of a sacrifice » bezeichnete. Die eigentliche Opferschlachtung wurde ja bekanntlich in der älteren griechischen Kunst nicht dargestellt, wenn man etwa von einigen wenigen Bildern mit geopferten Widdern absieht. Ist dann die schlafende Dame auf der Gegenseite eine potentielle Festteilnehmerin, die gut daran täte, ihre Opferfleischration besser zu bewachen ? Befindet sie sich überhaupt, wie man immer angenommen hat, zu Hause ? Spielt für die Szenenfolge auch die Tradition eine Rolle, nach der die wohlhabenden Ehemänner der Frauen, die der Fest-Organisation der Thesmophorien vorstanden (die beiden *archousai*), die Kosten für den (nicht genau bestimmten) Aufwand zu tragen hatten ?[41] Das ist allerdings für Athen überliefert, doch das Thesmophorienfest wurde auch in Böotien gefeiert[42].

Eine Menge Fragen bleiben auch hier unbeantwortet. Anders als ihre Katze verrät uns die friedlich schlafende Böoterin ihre Absichten nicht.

Margot SCHMIDT.

37. « Violentes eugénies. En pleine Thesmophories : des femmes couvertes de sang », *in La cuisine du sacrifice en pays grec* (1979), S. 183 ff., bes. 208 zur Rolle des *mageiros* mit Hinweis auf Ausgabenlisten für die Thesmophorien im Archiv von Delos. Der *mageiros* in dieser Funktion ist allerdings erst seit der Mitte des 3. Jhs. v. Chr. belegt. (DETIENNE, Anm. 207,3).

38. Oben Anm. 14.

39. « Frauenfeste in Demeterheiligtümern », *AA* (1992), S. 640-643 und 650.

40. J. N. BREMMER, *Greek Religion* (1994), S. 78 mit Anm. 36 und Hinweis auf KRON, a.O. (Anm. 39) sowie OSBORNE, a.O. (Anm. 14).

41. Zu den Quellen L. DEUBNER, *Attische Feste* (1932).

42. M. P. NILSSON, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen* (1906), S. 313, 317, 321, 475; G. SFAMENI GASPARRO, *Misteri e culti mistici di Demetra* (1986), S. 224 f.

Abb. 1a-c. — Attisch schwarzfigurige Lekythos. Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, inv. Nr. BS 1447 (Foto Claire Niggli, Basel).

LE MEURTRE D'ARGOS. IMAGES MÉDIÉVALES D'HERMÈS

L'épisode du meurtre d'Argos par Hermès a été souvent représenté par la peinture de vases grecque, mais presque exclusivement sous la forme d'une exécution à l'épée au terme d'une poursuite[1]. Dans la peinture de vases italiote, le gardien succombe pendant son sommeil suscité par la baguette d'Hypnos[2]. Une seule fois, à ma connaissance, le thème de la musique se trouve associé à celui de la mise à mort. Sur une coupe à figures rouges du Musée National d'Athènes on voit, au bord de la scène principale, un satyre dansant au son d'un aulos[3]. Dans l'imagerie médiévale, au contraire, c'est presque toujours en musicien qu'Hermès affronte le gardien constellé d'yeux. La flûte, aussi constamment figurée que le caducée, alors que l'arme du meurtre manque quelquefois, apparaît comme l'instrument indispensable au succès de l'entreprise. Il faudra s'interroger sur les raisons d'un tel choix, paradoxalement plus conforme que celui des peintres grecs eux-mêmes à la nature profonde du dieu dont les armes favorites sont la parole persuasive, la ruse, la magie.

On peut croire qu'il fut dicté par un texte transmettant aux imagiers une version plus complexe et plus séduisante de l'épisode, où l'exécution était précédée d'un endormissement du géant par magie musicale. La conception d'un Hermès enchanteur, proche d'autres figures magiques du folklore médiéval (par exemple, le Rattenfänger von

1. G. Siebert, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Hermes », nos 840-851.

2. Hydrie de la Collection Lévy/White (New York) : Chr. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique* (1994), p. 159-160, catalogue 107, pl. 132. Le P. de Darius déplace l'accent de la scène, dont les véritables héros sont Zeus et Ino couronnée par Éros. À proximité du couple, Aphrodite manie son iynx. Argos lui-même a perdu ses yeux et se présente sous l'aspect d'un athlète dont la sauvagerie est seulement rappelée par la nébride de sa couche et par le voisinage de deux bergers vêtus de peaux de bête, ses compagnons. — Sur le thème du meurtre pendant le sommeil : B. Andreae, « Herakles und Alkyoneus », *JdI* 77 (1962), p. 130-210; C. Mainoldi, « Sonno e Morte in Grecia Antica », in R. Raffaelli (éd.), *Rappresentazioni della Morte* (1987), p. 9-46.

3. *LIMC* V, no 852. — F. Brommer (*Satyrspiele* [1944], p. 17, fig. 9 et p. 77, n. 165) rapprochait le vase de l'*Inachos* de Sophocle, dont l'argument est connu par Apollodore, *Bibliothèque* II 1,3 et dont des fragments, plus récemment découverts, pourraient accréditer l'hypothèse d'une intervention du dieu à la syrinx (S. Radt, *TrGF* [1977], 269 c, ligne 7).

Hameln[4], joueur de flûte lui aussi) n'avait probablement pas peu contribué à la diffusion et à la permanence de cette iconographie, entre le XIII^e^ siècle et la Renaissance, des pays nordiques à l'Italie. La flûte y est devenue un attribut d'Hermès, au point qu'il la conserve même en dehors de l'épisode d'Argos[5]. Quant à la source littéraire, Ovide pourrait l'avoir fournie par l'intermédiaire d'une des adaptations que l'érudition médiévale avait réalisées de son œuvre. En effet, au livre I des *Métamorphoses* (vers 625-629, 669-687 et 713-721), le poète donne tous les détails utiles à la représentation figurée du gardien monstrueux, couvert d'yeux qui jamais ne cèdent tous ensemble au sommeil. Il met en scène le dieu éloquent (*multa loquendo*), dont la syrinx qu'il a inventée comme la lyre (*Hymne homérique*, v. 511-512) vient en renfort des récits pour endormir Argos. Avant le coup d'épée final, la baguette magique avait, ultime précaution, effleuré les paupières languissantes : *languida permulcens medicata lumina virga*. Valerius Flaccus, au livre IV des *Argonautiques* (vers 381-390) se rallie, lui aussi, à la version du meurtre en musique, mais, outre qu'il est moins riche en indications visuelles, son poème n'avait pas au Moyen Âge la postérité du texte ovidien[6].

Le bestiaire d'amour de Richard de Fournival semble donner de l'épisode la représentation la plus ancienne que nous conservions[7]. C'est aussi la seule où la musique soit absente. Deux dessins à la plume, intégrés dans les colonnes du texte, retracent deux moments successifs de l'action (**fig. 1**) : on voit d'abord Hermès, vêtu d'une longue tunique et coiffé d'un chapeau à large bord et à jugulaire, parlementer avec un Argos juvénile, dépourvu du semis d'yeux caractéristique, assis sur un siège contre lequel est appuyée une massue. La génisse Io occupe le premier plan de l'image. Sur le second dessin, plus petit, Hermès emmène l'animal, en s'éloignant du gardien tombé à la renverse, décapité on ne sait avec quelle arme. La tête d'Argos garnit l'extrémité d'un bâton sur l'épaule du vainqueur. Ce type de composition, inconnu dans l'Antiquité avant l'époque hellénistique, illustre également l'*Épître d'Othéa*[8]. L'action se déroule là encore en deux

4. Sur la légende du musicien de Hameln : W. Wann, *Die Lösung der Hamelner Rattenfängersage* (Diss. Würzburg, 1949) ; H. Spanuth, *Der Rattenfänger von Hameln* (1985). La tradition situe l'événement en 1284.

5. Par exemple dans un commentaire de Martianus Capella, rhéteur africain du V^e^ s., par Rémi d'Auxerre (manuscrit du XII^e^ s. à la Bibliothèque de Munich) : J. Seznec, *La survivance des dieux antiques* (1980), désormais abrégé *Survivance*, p. 154 et p. 162, fig. 67. Dans le groupe de divinités représenté, Hermès à la flûte est le personnage dans l'angle inférieur droit de l'image.

6. Pour les textes antiques : Ovide, *Les métamorphoses*, éd. G. Lafaye, *CUF* (1969) ; Valerius Flaccus, *Les Argonautiques*, éd. G. Libermann, *CUF* (1997). Pour la réception d'Ovide au Moyen Âge, on se reportera à l'exposé des problèmes chez Seznec, *Survivance*, p. 155-163. Les sources principales des imagiers sont l'*Ovide moralisé* de P. Bersuire (composé en Avignon, vers 1340) et surtout le *Libellus de deorum imaginibus*, illustré à la plume vers 1400, d'Albricus. Ce précis de mythologie abrège la version antérieure du *Liber imaginum deorum*.

7. Fr. Saxl, H. Meier, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters, III 1-2, Handschriften in englischen Bibliotheken* (1953), désormais abrégé *Verzeichnis*, pl. III, fig. 8 et p. 147. Manuscrit de la première moitié du XIV^e^ s. Dans l'édition de G. Biancotto, *Bestiaires du Moyen Âge* (1996), l'histoire figure aux pp. 147-148, racontée pour l'essentiel comme chez Ovide, bien que les acteurs ne soient pas exactement identifiés : Mercurius, « qui tirait des sons extraordinaires d'une longue tige creuse », n'est pas reconnu comme le dieu antique, mais présenté comme un homme qu'envoie son père. Je remercie mon collègue A.-J. Surdel, de l'Université de Nancy II, qui m'a procuré l'édition du texte.

8. J. Van Den Gheyn, *Christine de Pisan. Épître d'Othéa, déesse de la Prudence, à Hector, chef des Troyens*, pl. 30. Reproduction de 100 miniatures du manuscrit 9392 de la Bibliothèque Royale de Belgique. Dessinateur anonyme. Jean Miélot, chanoine de Lille, avait en 1431 fait réaliser le manuscrit et conçu la « mise en page » des miniatures.

temps (**fig. 2**), mais dans un enclos, sur fond de paysage. Les deux mêmes personnages, des gentilshommes, pareillement vêtus dans les deux scènes, se retrouvent face à face. Hermès, un cimeterre au côté, tient sous le charme de sa flûte Argos au visage constellé d'yeux. Puis, tout à côté, il brandit l'arme au-dessus de son adversaire terrassé, tandis qu'un ange survole le groupe. La transposition du mythe grec dans un autre univers mental et iconographique, celui de la cour de Bourgogne sous Philippe le Bon, est complète. L'image reste cependant lisible, même coupée du texte, par le maintien de deux éléments figuratifs : le personnage d'Io métamorphosée et les multiples yeux sur le visage d'Argos. Une autre miniature du même manuscrit bruxellois s'écarte davantage de la matière légendaire (**fig. 3**). Dans un enclos à muret bas sur lequel s'appuie un jeune couple pour observer la scène, on voit un imposant abbé assis sur son trône. De gigantesques ailes sont greffées dans son dos. Sa main gauche, au lieu de la crosse, tient une flûte. C'est Hermès, puisque Argos est étendu à ses pieds, reconnaissable aux yeux qui lui couvrent le front et les joues[9].

Que reste-t-il, en revanche, de l'épisode mythique dans une miniature illustrant l'*Ovide moralisé* de Pierre Bersuire ?[10] Par contamination délibérée, l'artiste introduit la parabole du bon Samaritain (**fig. 4**). Il y a équivalence entre les yeux semés sur le corps d'Argos et les plaies dont est couvert le voyageur maltraité. Tout système iconographique – et d'abord la peinture de vases grecque elle-même – connaît dans son fonctionnement pareils jeux de thèmes et de schèmes. Ici le résultat est insolite pour le lecteur des Évangiles comme pour le spectateur familier de l'imagerie antique. Hermès, en élégant jeune seigneur, passe son chemin en jouant de sa flûte, avec un regard indifférent au blessé dont le crâne chauve est marqué d'ocelles. Le coq mercurien qui le croise paraît comme surgi d'un film de Buñuel. Le cimeterre, à la ceinture du dieu, se prolonge dans le ciel sous la forme d'un caducée aux garnitures fantastiques.

On note que la représentation d'une « épée-caducée » n'est pas isolée. Un manuscrit du XV^e^ siècle, conservé à Oxford (**fig. 5**), réunit en registres superposés des groupes de divinités, Hermès (Mercure) se détachant au premier plan de la composition[11]. De la main gauche il porte sa flûte à la bouche. Couché à ses pieds, Argos, nu et le corps ocellé, n'est pas endormi puisqu'il adresse au dieu l'antique geste de la supplication. Étrange Hermès dont l'épée se transforme en caducée à partir du pommeau. L'image constitue un bon exemple des déformations et restylisations que les attributs classiques ont connues dans les manuscrits médiévaux. Sur certains caducées les spirales du couronnement se multiplient et envahissent la hampe jusqu'à évoquer la colonne serpentine du trépied de Platées. Les ailes symboliques dont est parfois garni le modèle grec et romain incitent certains imagiers à dessiner, dirait-on, deux corps d'oiseaux déplumés

9. *Ibid.*, pl. 12. L'étonnante composition losangée, en perspective cavalière, et la symétrie des touffes florales relèvent probablement d'une symbolique tout aussi étrangère à l'imagerie grecque.

10. E. Panofsky, Fr. Saxl, *La mythologie classique dans l'art médiéval* (*Classical Mythology in Medieval Art, Metrop. Mus. Studies* IV [1932-1933], trad. de S. Girard), désormais abrégé *Mythologie* (1990), p. 76-77 et fig. 42. Manuscrit de la Bibliothèque Royale de Copenhague, vers 1480.

11. Saxl et Meier, *Verzeichnis*, pl. VI, fig. 19; Seznec, *Survivance*, p. 165, fig. 70. Vénus est accompagnée de Cupidon, son page archer. Elle est nue, comme les trois Grâces (toutes de face), derrière Apollon en clerc et Vulcain en artisan médiéval. Il est possible que leurs gestes saluent la victoire d'Hermès en même temps que la naissance marine de la déesse, figurée selon un schéma de baptême dans les eaux du Jourdain.

dont les cous s'achèvent en têtes d'ophidiens[12]. Les ailes talonnières et les ailes de pétase connaissent le même sort : du côté de la tête elles forment ici le cimier du casque que porte ce chevalier de tournoi. D'autres incompréhensions vont même plus loin, quand les ailes des tempes ou du pétase deviennent ailes dorsales et les talonnières un oiseau volant entre les jambes du personnage[13].

Dans ce contexte le dessin d'un Hermès rapporté de Grèce par Cyriaque d'Ancône, au milieu du XV^e^ siècle (**fig. 6**), pose nombre de questions[14]. On a facilement corrigé certaines méprises des commentateurs modernes et d'abord des erreurs sur la date et le style d'un relief de Panticapée que Cyriaque aurait reproduit[15]. Mais le plus important est ailleurs : dans les étonnantes infidélités au « type antique authentique ». Les spirales du caducée descendent jusqu'à la main d'Hermès qu'elles recouvrent. Ses ailes talonnières sont de longues babouches à plumes. Son pétase n'est pas le chapeau plat à bords symétriques, mais une sorte de bonnet à visière et à pointe recourbée vers l'avant[16]. L'idée de « retouches facétieuses et même obscènes » par Cyriaque est de prime abord exclue[17]. Même en tenant compte de déformations imputables aux copistes, on peut donc légitimement se demander si Cyriaque a dessiné cette figure devant un relief grec.

12. Tableau synoptique des formes du caducée antique dans *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Kerykeion », p. 728 : dessins de M. Halm-Tisserant. Les « corps d'oiseaux » du caducée médiéval représentent en fait l'enflure ventrale de quelque dragon. En effet, dans la miniature d'Oxford, un seul « serpent » s'enroule autour de la hampe, avec des pattes et une tête qui autorisent cette hypothèse. Le modèle exact que les imagiers réutilisent dans le caducée est le « Python » (inscription) vaincu par Apollon. On le voit, transpercé d'une flèche, dans un manuscrit d'Oxford : Saxl et Meier, *Verzeichnis* p. 396; Ph. Williams-Lehmann (cf. *infra*, n. 14), p. 97, fig. 27. On le retrouve dans une miniature de l'*Épître d'Othéa* (*supra*, n. 8), pl. 4 : Hercule aux Enfers, luttant contre les monstres.

13. Panofsky et Saxl, *Mythologie*, p. 66-67, fig. 37 et p. 119, n. 29. Miniature illustrant l'encyclopédie de Raban Maur, abbé de Fulda. Manuscrit du Mont Cassin, copie de 1023 d'après un original du IX^e^ siècle. De la même manière il arrive que la léontè d'Héraclès se transforme en lion vivant regardant par dessus l'épaule du héros.

14. Panofsky et Saxl, *Mythologie*, p. 78-82 et fig. 44-45; Seznec, *Survivance*, p. 184-86, fig. 81 et 84; Ph. Williams Lehmann, dans *Samothracian Reflections. Aspects of the Revival of the Antique*, désormais abrégé *Reflections* (1973), p. 123-131 et fig. 40-42. C'est l'étude fondamentale sur la visite et les travaux de Cyriaque à Samothrace en 1444. Le dessin original de l'Hermès est perdu, mais on en conserve deux copies : l'une à Oxford, à la Bodleian Library (meilleure reproduction chez Seznec), l'autre à la Staatsbibliothek de Munich, œuvre de Hartmann Schedel, plus précise et certainement plus fidèle à l'original de Cyriaque (Williams Lehmann, *Reflections*, p. 127, fig. 41). O. Jahn, qui avait fait copie du manuscrit de Munich pour un de ses correspondants, note « l'impressione strana di questa figura d'aspetto fantastico », mais n'en identifie pas moins l'Hermès Sphénopôgôn (*Bull. Instit. Correspondenza* [1861], p. 183).

15. S. Reinach, « Un bas-relief de Panticapée (Kertsch) au Musée d'Odessa », *MAMAI* 2 (1895), p. 57-76, pl. VIII. Dans cette première publication le relief archaïsant est tenu pour archaïque, erreur que l'on a beaucoup répétée. Corrections sur ce point et sur d'autres signalées par Ph. Williams Lehmann, *Reflections*, p. 128, n. 131. En dernier lieu : M.-A. Zagdoun, *La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut-Empire* (1989), pp. 92, 162 et 244. Le relief de Panticapée remonte à un modèle du début de l'époque hellénistique. Le type de l'Hermès appartient à la série illustrée par la base des Quatre Dieux d'Athènes et par le putéal de Corinthe.

16. De manière générale les attributs hermaïques sont traités avec moins d'inexactitude par H. Schedel que par le copiste d'Oxford.

17. *Sic* Seznec, *Survivance*, p. 184. Sur Cyriaque archéologue et le sérieux de son travail, on lira, par ex., B. Ashmole, « Cyriac of Ancona and the Temple of Hadrian at Cyzicus », *JWI* 19 (1956), p. 179-195. Dans une tentative étonnamment moderne de sauvetage archéologique du temple en péril, Cyriaque mesure, décrit, dessine le monument.

L'allure vive de la silhouette est assez bien saisie : c'est celle du conducteur de cortèges, du messager-guide de l'imagerie attique. L'incompréhension porte sur des détails de la coiffure, des chaussures, de l'attribut qui étaient insolites pour l'observateur mal informé. On ne peut guère admettre que Cyriaque ait, devant la pierre, interprété les obscurités de son personnage à la lumière des modèles qu'avaient proposés aux imagiers de son temps l'*Ovide moralisé* de Pierre Bersuire ou l'abrégé d'Albricus. Ces modèles, très hétérogènes et tous très éloignés de l'original, montrent Hermès en damoiseau, en berger jouant devant Argos endormi d'une sorte de flûte-cornemuse ou encore en jeune paysan[18]. D'autres dessins de Cyriaque font comprendre la singularité de son Hermès. Ses « muses » et ses « nymphes » samothraciennes ont été dessinées avec des draperies classicisantes et avec des couronnes de lierre et de laurier à partir des reliefs corrodés que possédait naguère le Musée du Louvre : les queues d'aronde et les pôloi de ces danseuses rituelles ne sont clairement apparus que sur les blocs découverts en 1949[19]. De même a-t-il restitué son « Aristote » à partir d'un buste en marbre (« Tirésias »), aujourd'hui conservé au Musée de Samothrace, dont le visage, la chevelure, la barbe et le vêtement évanides ont retrouvé sous sa plume une netteté trompeuse qu'ils doivent au type médiéval du philosophe[20]. Pour Hermès les mêmes mécanismes complexes ont joué. Devant un relief moins lisible que celui de Panticapée, la culture artistique et littéraire du voyageur cherchait à remédier aux difficultés de l'observation. Ainsi les étonnantes babouches emplumées, au lieu des *pedila pteroenta* de l'original, pourraient s'expliquer par le souvenir des chaussures magiques (*thaumata erga*) qu'Hermès confectionne dans l'*hymne homérique* (v. 79-89) pour effacer sur le sable toute trace de sa fuite avec le troupeau volé à son frère[21].

Le dessin de Cyriaque, qui a beaucoup circulé, a peut-être favorisé, dans certains cas au moins, une meilleure connaissance des attributs du dieu par les artistes de la Renaissance. Encore a-t-on, semble-t-il, beaucoup surestimé son influence[22]. Pour retrouver l'image plastique d'Hermès, telle que Mantegna ou Raphaël l'ont reproduite[23], les peintres ne pouvaient faire l'économie du modèle des statues antiques. Dans les pays nordiques cette redécouverte progressive se manifeste, par exemple, sur une gravure recueillie par Conrad Peutinger, dans le premier quart du XVI^e^ siècle[24]. Non seulement Hermès-Mercure y présente tous ses attributs du coq et de la bourse, des ailes temporales, du caducée correctement formé et du bélier fétiche : il a surtout retrouvé son apparence grecque,

18. Hermès en damoiseau : *supra*, n. 9; en berger : SEZNEC, *Survivance*, p. 102, fig. 34 (manuscrit de la Bibliothèque Municipale de Lyon, troisième quart du XIV^e^ s.); en paysan : *infra*, n. 26.

19. Ph. WILLIAMS LEHMANN, *RA* 1968 (*Mélanges Jean Charbonneaux*), p. 197-214 et *Reflections*, p. 99-115, fig. 28-32.

20. *Ibid.*, p. 15-19, fig. 10-13.

21. Telle est l'hypothèse judicieuse de Ph. WILLIAMS LEHMANN, *ibid.*, p. 129.

22. SEZNEC, *Survivance*, p. 185.

23. Au Musée du Louvre : *Le Parnasse* et *L'introduction de Psychè à l'Olympe*. Mais certains attributs sont, à chaque fois, incorrects : hautes bottes souples et caducée semblable à un étendard chez Mantegna; ailerons au-dessus des têtes de serpents chez Raphaël. On lira Ch. PICARD, « Mantegna et l'antique », *RA* 39 (1952), p. 126-140. Le tableau de Mantegna est ici interprété comme un hymne à l'amour, chanté à la fois sur le mode majeur de la lyre d'Apollon et le mode mineur de la flûte champêtre d'Hermès.

24. PANOFSKY et SAXL, *Mythologie*, p. 60, fig. 34 (manuscrit Peutinger); SEZNEC, *Survivance*, p. 219 et n. 3 (copie Apianus). Sur le problème en général, tant pour les textes que pour les monuments, on consultera J. ADHEMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français* (1939).

caractérisée par le rythme et la nudité du corps sur fond de draperie. Dans l'Italie du quattrocento les modèles, sous l'aspect de copies romaines, étaient plus accessibles qu'ailleurs. De là, sans doute, les figures des célèbres « tarots de Mantegna »[25]. On y constate cependant que, si l'attitude générale est convaincante, les dessinateurs continuent de prendre toutes les libertés vis-à-vis de détails insolites : morphologiques, vestimentaires ou narratifs. Pour des raisons d'espace, Argos peut se réduire à une tête ocellée, sorte de trophée-attribut comme chez l'Hermès triomphant de Jacopo Sansovino dans la loggetta de Venise. Mais sur le dessin d'un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris l'incompréhension est manifeste (**fig. 7**) : les yeux du gardien décorent le vêtement du dormeur. Par une charmante contamination, le dessinateur a représenté la génisse sur le modèle du cheval de Troie, avec une fenêtre ouverte dans le ventre de l'animal où Io, en buste, attend la fin de sa métamorphose[26].

Le modèle médiéval continuait d'agir à côté du modèle antique ressuscité. Des contradictions et des incohérences ne pouvaient manquer d'en résulter, si l'on avait sous les yeux ou en mémoire l'image de l'Hermès musicien que donnait le *Libellus de imaginibus deorum* (**fig. 8**). Les ailes talonnières sont correctes, mais celles du chapeau sont greffées dans la nuque. Les longs serpents du caducée sont des hybrides de dragons. La *harpè* du meurtre est devenue une faucille agricole, apparemment accrochée à la ceinture. Sous l'aisselle gauche sont serrés une lance et un sceptre (?), tandis que la main droite porte une flûte à la bouche, un second joueur de flûte se trouvant agenouillé en contrebas, à la hauteur d'Argos décapité[27].

La représentation médiévale du meurtre d'Argos constitue un cas typique de reconstitution d'une image à partir des seuls textes et sans le secours d'aucun modèle figuré. Il faudra des siècles encore pour redécouvrir les vases « étrusques ». Quant à la préférence des imagiers pour la version ovidienne de la légende, elle relève de la culture plus latine que grecque d'une époque et de la conservation des œuvres littéraires[28]. En outre, l'image du magicien à la flûte enchantée s'accordait mieux au goût médiéval du merveilleux que celle, dramatique, de l'*Argeiphontès*[29]. Irremplaçable demeurait toutefois le modèle visuel des statues : sans leur connaissance directe dans la Rome du quattrocento, avec le développement des collections d'antiques, Hermès n'aurait pu retrouver son corps d'athlète façonné par les sculpteurs du second classicisme grec.

25. Seznec, *Survivance*, p. 124-129, 184 et fig. 83.

26. Seznec, *Survivance*, p. 179, fig. 82. Ces yeux décoratifs constituent l'avatar final d'un motif qui, dans la peinture de vases grecque, se trouvait toujours en accord avec le style du temps : M. Halm-Tisserant, « Les yeux d'Argos », *AA* 1994, p. 375-381.

27. Panofsky et Saxl, *Mythologie*, p. 72, fig. 40 et p. 75-76; meilleure reproduction chez Ph. Williams Lehmann, p.124, fig. 38. L'image compile l'épisode d'Argos et celui d'un voleur coupant la bourse à un marchand. Sur Hermès *Kleptes* cf. *LIMC* V, p. 288. Le thème apparaît chez Al. Neckham qui est peut-être l'Albricus, auteur vers 1200, du *Liber* plus tard abrégé dans le *Libellus* (*supra*, n. 6) : texte cité par Panofsky et Saxl, p. 73. Quant à l'Hermès musicien, le texte du *Libellus* le présente ainsi : *fistulansque de calamo factam Syringe ad os suum ponebat, dextra sonans* (H. Liebeschutz, *Fulgentius Metaforalis Studien der Bibliothek Warburg*, IV [1926], pl. XVIII. Texte cité par Ph. Williams Lehmann, p. 123, n. 126).

28. L. D. Reynolds, N. G. Wilson, *D'Homère à Érasme. La transmission des classiques grecs et latins* (Nv. éd. rev. et aug., trad. par C. Bertrand et m. à pt. par P. Petitmengin, CNRS, 1988).

29. Pour la tradition grecque du mythe : mention des sources écrites chez N. Yalouris, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Io », p. 662. Eschyle, en particulier, fait allusion à la mort violente d'Argos (*Suppliantes*, 305; *Prométhée*, 652-653, 676-677 et 681). Rappelons que la signification de l'adjectif homérique *Argeiphontès* (« tueur d'Argos » ?) n'est pas établie avec certitude : *LIMC* V (1990), p. 286.

D'autres sujets d'étonnement attendent l'archéologue qui s'aventure dans les manuscrits illustrés du Moyen Âge. Dans les miniatures des textes astronomiques, avec leur Mercure planétaire réglant la vie de ses enfants, le dieu connaît des avatars comparables à ceux de l'épisode d'Argos. L'antique maître de la végétation qui commandait au gattilier de l'hymne homérique et qui recevait un culte dans des sanctuaires crétois du haut archaïsme figure également dans les herbiers, sans que l'on explique bien la survivance de cette fonction assez rare[30]. Je voudrais que l'amie à qui nous rendons hommage trouve quelque plaisir à ces surprises iconographiques.

Gérard SIEBERT.

30. *LIMC* V, p. 287-288 et n^os^ 308-309. Sur la postérité d'Hermès entre le Moyen Âge et le XVIII^e^ siècle on consultera A. FAIVRE dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* (s.l.d. de P. BRUNEL, 1988), p. 705-732.

Fig. 1a-b. — D'après SAXL et MEIER, *Verzeichnis*, pl. III, fig. 8 (dessin M. Halm-Tisserant).

Fig. 2. — D'après VAN DEN GHEYN, *Christine de Pisan*, pl. 30.

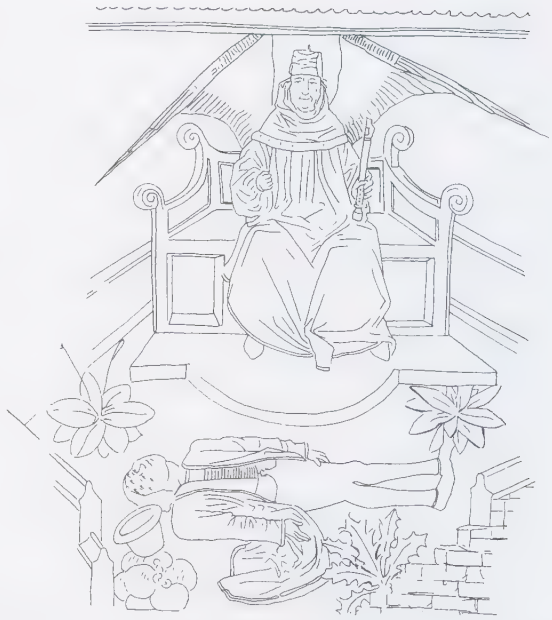


Fig. 3. — D'après VAN DEN GHEYN, *Christine de Pisan*, pl. 12 (dessin M. Halm-Tisserant).

Fig. 4. — D'après PANOFSKY et SAXL, *Mythologie*, p. 77, fig. 42.

Fig. 5. — D'après SAXL et MEIER, *Verzeichnis*, pl. VI, fig. 19 (dessin M. Halm-Tisserant).

Fig. 6. — D'après SEZNEC, *Survivance*, p. 180, fig. 84.

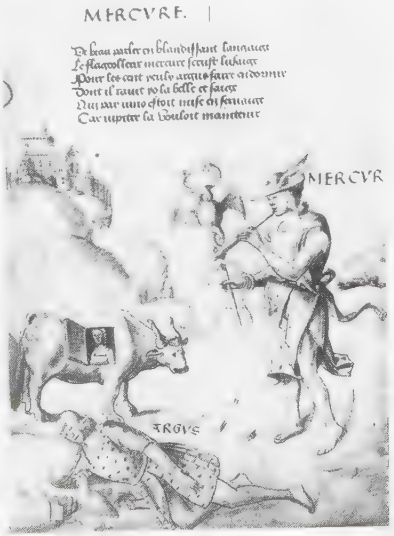


Fig. 7. — D'après Seznec, *Survivance*, p. 179, fig. 82.

Fig. 8. — D'après Ph. WILLIAMS LEHMANN, *Reflections*, p. 124, fig. 38.

EINE SPÄTGEOMETRISCHE BÖOTISCHE BRONZEFIBEL IM MARTIN-VON-WAGNER MUSEUM *

Liebe Lilly,

Im Sommer 1954 lernten wir uns auf Thasos kennen. Du nahmst an den dortigen französischen Grabungen teil, ich war Reisestipendiatin des Deutschen Archäologischen Instituts. Der uns gegenseitig bekannt machte, war Roland Hampe, der Dich später bei den Vorbereitungen zum *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Deinem Jahrhundert-Werk, mit großem Elan unterstützt hat. Er starb 1981, in dem Jahr, in dem der erste Band des Lexikons erschien. Zum Gedenken an ihn wurde damals ins Martin-von-Wagner-Museum, mit dem er in seiner Würzburger Zeit und später eng verbunden war, eine antike Bronzefibel gestiftet[1]. Sie gehört jener böotischen Gattung an, die durch seine die Forschung kräftig anregende Dissertation weithin bekannt geworden war. Diese geometrische Fibel sei hier zu Deiner Ehre und in dankbarer Erinnerung an ihn publiziert (**Abb. 1-4**).

* Abkürzungen :

Bielefeld = E. Bielefeld, *Schmuck. Archaeologia Homerica* C (1968).

DeVries, *Fibulae* = K. DeVries, « Incised Fibulae from Boeotia », *FBSM* 14 (1972), S. 111-127, Taf. 13-16.

DeVries, *Lerna* = K. DeVries, « A Grave with a Figured Fibula from Lerna », *Hesperia* 43 (1974), S. 80-104.

Donder = H. Donder, *Katalog der Sammlung antiker Kleinkunst des Archäologischen Instituts der Univ. Heidelberg* III 2 : *Die Fibeln* (1994), S. 16-31.

Gray = D. Gray, *Seewesen. Archaeologia Homerica* G (1974).

Hampe, *Neuerwerbungen* = R. Hampe, *Katalog der Sammlung antiker Kleinkunst des Archäologischen Instituts der Univ. Heidelberg* II : *Neuerwerbungen 1957-1970* (1971), S. 88-99, Nr. 121-129, Taf. 81-101.

Hampe, *Sagenbilder* = R. Hampe, *Frühe griechische Sagenbilder in Böotien* (1936).

Höckmann = O. Höckmann, *Kriegswesen*, Teil. 2. *Archaeologia Homerica* E (1980).

Reisinger = E. Reisinger, « Geometrische Fibeln in München », *JDAI* 31 (1916), S. 288-305, Taf. 17-18.

Wiesner = J. Wiesner, *Fahren und Reiten. Archaeologia Homerica* F (1968).

1. H 5760. Die Platte ist am Bügel durch eine 1,5 cm lange bronzene Klammer befestigt. Da die Fibel modern mit Lack überzogen ist, läßt sich nicht leicht feststellen, ob es sich um eine neuzeitliche oder eine antike Reparatur handelt. Das letztere ist durchaus möglich, da viele Plattenfibeln antike Flickungen aufweisen, z.B. DeVries, *Lerna*, S. 92, Anm. 28, Taf. 16 a und c; Hampe, *Neuerwerbungen*, S. 89.

Die 15,6 cm lange Plattenfibel mit Navicella-Bügel ist relativ gut erhalten, die Nadel sogar bis zur Spitze (**Abb. 1**). Nur der Rand der quadratischen Platte (6,3 cm^2) ist rechts und links beschädigt, doch sind die Bildfelder davon wenig betroffen. Fein gravierte Längsrillen zu seiten eines Mittelgrats begleiten den Schwung des Bügels an der Oberseite (**Abb. 2**); ähnlichen Schmuck tragen die Ränder der Navicella[2]. Ihre beiden kugelförmig verdickten Enden bilden den Übergang zu den anschließenden Teilen. Das ist auf der einen Seite die Platte mit dem Nadelhalter[3], auf der anderen das kantige Zwischenstück mit der Spirale des Gelenks und der Nadel.

Aufgrund ihrer morphologischen Merkmale läßt sich die Fibel in die von Klaus Kilian definierte Serie B einordnen[4], die Exemplare mit hohlem Bügel und großer Platte umfaßt. Für die Funktion der Fibel als Sicherheitsnadel könnte die Platte viel kleiner sein. Sie wurde vergrößert, um als Bildträger zu dienen, als Blickfang für den Betrachter. Die homerische Beschreibung der goldenen Fibel an der purpurnen Chlaina des Odysseus zeigt, wie sehr man auf die Verzierung eines solchen Gegenstandes achtete (*Odyssee* XIX 227-231, Übersetzung Roland Hampe) :

> ... daran war vorne ein Kunstwerk;
> Mit seinen Vorderläufen hielt ein Hund ein gefleckte
> Zappelndes Hirschkalb fest; das haben wir alle bewundert,
> Wie hier in Gold der Hund das Hirschkalb packte und würgte,
> Das zu fliehen bestrebt da zappelte mit seinen Beinen.

Gegenüber der broschenartigen Fibel des Odysseus-Mantels waren für den Peplos zwei Nadeln nötig, eine an jeder Schulter[5]. Der kahnförmige Bügel von der Art der Würzburger Plattenfibel (**Abb. 1**) schmiegt sich ähnlich wie die Mondform der Bogenfibel (**Abb. 5** und **6**) der Rundung der Schulter an. Das Pendant zu dem hier publizierten Exemplar ist verloren. Es wäre wohl weniger an den beschriebenen morphologischen Zügen als an dem singulären Plattenrahmen (**Abb. 3** und **4**) zu erkennen. Im allgemeinen begegnet man an dieser Stelle entweder Tremolierstich-Reihen[6] oder nach außen offenen, meist mit dem Zirkel hergestellten Halbbögen[7]. Diese erscheinen an der Würzburger Platte in doppelter Reihe und zwischen fein gravierten Linien – eine besonders kunstvolle Rahmung. Zwei Reihen von Tremolierstich finden sich ausnahmsweise an einer Fibelplatte

2. Das Rillenbündel ist beiderseits durch feine Schraffuren begrenzt, wie es, nach abgebildeten Bügeln zu schließen, wohl vor allem bei früheren Stücken üblich war; vgl. DeVries, *Fibulae*, Taf. 13-15, Nr. 4-7; DeVries, *Lerna*, Taf. 16b. – Hampe, *Sagenbilder*, S. 112 bildet eine Zeichnung der Oberseite einer ähnlichen Fibel aus Chaironeia in Theben ab (Nr. 140), die zu seiner Gruppe A gehört. Eben dieser Gruppe wird hier auch die Würzburger Fibel zugewiesen (s. unten).

3. Das untere Ende der Platte ist zu diesem Zweck eingebogen. Die Seite der Fibel, auf der die Nadel im Halter liegt (hier Abb. 1), wird als Rückseite (B) bezeichnet, die andere als Vorderseite (A).

4. K. Kilian, *Fibeln in Thessalien von der mykenischen bis zur archaischen Zeit*. *PBF* XIV 2 (1975), S. 105 ff.; Donder, S. 18; I. Kilian-Dirlmeier, « A Geometric Fibula from Central Greece », *in* A. Cambitoglou (Hrsg.), *Classical Art in the Nicholson Museum Sydney* (1995), S. 40.

5. Zur Trageweise : Donder, S. 27 f. Bei erhaltenen Fibelpaaren gibt es ein Rechts- und ein Linksexemplar, vgl. Hampe, *Sagenbilder*, Nr. 62 a und b, Taf. 4 und 5 (= das von Reisinger publizierte Fibelpaar, jetzt in Berlin; vgl. unten Anm. 28); Donder, S. 25, Nr. 14 und 15, Taf. 2 (Heidelberg). – Zusammenstellung von Fibelfunden : Bielefeld, S. 50-52.

6. Hier nur ein Beispiel von vielen : Hampe, *Neuerwerbungen*, S. 97, Nr. 126, Taf. 93 = Donder, S. 29, Nr. 8. – Den Terminus Tremolierstich-Reihe (englisch tremolo-line) verwendet schon Reisinger, S. 290.

7. Beispiel : Hampe, *Neuerwerbungen*, S. 92-97, Nr. 124, Taf. 91 = Donder, S. 30, Nr. 12.

in Philadelphia[8] und an einem Exemplar in Athen[9]. Tremolierstich und Kreuzschraffur umgeben die Platten eines Fibelpaars in Heidelberg[10]. Im allgemeinen aber ist der Rahman in dieser Gattung weniger kompliziert.

Thema der Vorderseite ist ein nach rechts gewandtes Schiff, unter dem drei Fische in Gegenrichtung schwimmen (**Abb. 3**). Sie weisen auf das « fischreiche Meer » hin, wie es in einer homerischen Formel heißt[11]. Es handelt sich wegen des Rammsporns am Bug um ein Kriegsschiff. Die von manchen geometrischen Schiffsbildern – nicht nur auf Fibeln – bekannten kurzen Vorsprünge über dem Sporn (vgl. **Abb. 5**), die sich wie hier am Heck wiederholen können, sind noch nicht überzeugend interpretiert[12]. Entsprechendes gilt für die beiden symmetrischen Aufbauten neben Bug und Heck, für die ein Pionier der Fibelforschung, Ernst Reisinger, den Begriff Kastelle eingeführt hat[13]. Nach der Mitteilung von Olaf Höckmann, einem Kenner antiker Schiffe, war die Bordwand an diesen Stellen wohl zum Schutz erhöht[14]. Der Mast mit einem rechtwinkligen Korb an der Spitze kehrt bei anderen frühen Schiffsdarstellungen wieder[15]. Im Mastkorb kann manchmal ein Mensch sitzen wie auf der von Reisinger publizierten Bogenfibel, die mit ihrem Gegenstück nach Berlin gelangte[16]. Dagegen ist unser Schiff völlig unbemannt. Dazu paßt, daß es wohl im Hafen liegt – so jedenfalls schließt neuerdings Dirk Lenz aus den drei über dem Schiffsrumpf dargestellten Vögeln[17]. Diese stehen Nahrung suchend – und wie auf anderen Fibeln viel zu groß – gleichsam in der Luft. Mit ihren seltsam langen Hälsen und Schnäbeln gleichen sie vor allem den Vögeln von Hampes Fibelgruppe A. Dazu später bei der Zuweisung (unten Anm. 35).

Für die Schiffsform bieten besonders Fibeln des von Hampe so genannten Schiffsmeisters – des Idäischen Graveurs von Keith DeVries – gute Parallelen[18]. Der Rumpf des schlanken Fahrzeugs ist triglyphenartig gegliedert wie auf einer Fibel dieses Künstlers in Athen, nur tritt an dem Würzburger Exemplar noch vertikaler Doppelzickzack in den

8. Hampe, *Sagenbilder*, Nr. 135, Taf. 8. Die bedeutende Fibel befindet sich jetzt nicht mehr in Privatbesitz in Philadelphia sondern im dortigen Univ. Mus. – Oben und unten Wellenlinien aus Tremolierstich.

9. Hampe, *Sagenbilder*, Nr. 33, Taf. 17.

10. Hampe, *Neuerwerbungen*, S. 91 f., Nr. 123, Taf. 87 = Donder, S. 28, Nr. 3.

11. Zahlreiche Belegstellen bei H. Ebeling, *Lexicon Homericum* 1 (1885), S. 607; vgl. R. Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit* (1952), S. 27. – Die Fischdarstellungen auf geometrischen Fibeln sind gesammelt bei H.-G. Buchholz, G. Jöhrens, I. Maull, *Jagd und Fischfang. Archaeologia Homerica* J (1975), S. 156 f., Nr. 12-46.

12. So Olaf Höckmann (Mainz), dem ich für « nautische » Hilfe sehr danken möchte, in einem Brief vom Sommer 1997. Die kleinen Vorsprünge erscheinen gelegentlich schon im Protogeometrischen (Gray, S. 56, Abb. 16 a); an Schiffsbildern auf böotischen Fibeln sind sie besonders häufig : Gray, S. 61, Abb. c. e. g-i.

13. Reisinger, S. 291, ebenso noch Höckmann in seinem Brief (vorige Anm.). Das Kastell ist immer am Heck angegeben, dazu manchmal (z.B. Gray, S. 61, Abb. 18e) auch am Bug des Kriegsschiffes.

14. Brieflich (s. oben Anm. 12). Gray, S. 152 zeichnet die Kastelle in ihrem Modellschiff zwar ein, läßt sie aber namenlos.

15. Gray, S. 61, Abb. 18e.

16. Reisinger, S. 291, Taf. 17,2 = Hampe, *Sagenbilder*, Nr. 62a, Taf. 4 = Gray, S. 61, Abb. 18c.

17. D. Lenz, *Vogeldarstellungen in der ägäischen und zyprischen Vasenmalerei des 12.- 9. Jahrhunderts v. Chr.* Internationale Archäologie Band 27 (1995), S. 167-173 mit Abb. 90 (= die hier publizierte Würzburger Fibel in einer früheren Zeichnung).

18. Hampe, *Sagenbilder*, S. 16 f., Nr. 13, Taf. 11 (Athen). DeVries, *Fibulae*, S. 121-123 bezeichnet Schiffe als für diesen Künstler nicht typisch. Er erweitert sein Œuvre (ebendort, S. 122 a-j) und benennt ihn neu nach der Athener Fibel (Hampe, *Sagenbilder*, Nr. 28, Taf. 14), die in der Zeusgrotte auf Kreta gefunden wurde, « Idaean Engraver » (s. unten Anm. 39).

« Metopen » hinzu. Bug- und Heckzier, Akrostolion und Aphlaston, schwingen hier und dort elegant nach oben und enden mit je einem kleinen Rechteck. Auch zeigt das Steuerruder jedesmal eine Dreiecksform, die auch in Hampes Fibelgruppe A zu beobachten ist[19]. Während aber der Idäische Graveur oder Schiffsmeister von beiden Seiten her ein Stütztau (Stag) zum Mast verlaufen und ihn überschneiden läßt, zeigt unser Schiff nur das Vorstag[20]. Auch Form und Anordnung der Vögel weichen ab. Der Schiffsmeister läßt sie symmetrisch über Bug und Heck sitzen, während der Graveur der Würzburger Fibel sie merkwürdig irregulär anbringt. Es handelt sich daher sicher nicht um dieselbe Hand, trotz der vergleichbaren Vierblattrosette, die an dem Würzburger Exemplar groß über dem Heck steht. Aber diese gehört zu den häufig wiederkehrenden geometrischen Motiven, auch auf Vasen[21]. Wenn das Vierblatt wie in vorliegendem Fall neben einem Schiff erscheint, so liegt der Gedanke an Astrales nahe. Antike Schiffer pflegten sich auf der Fahrt bekanntlich nach den Sternen zu richten[22].

Wahrscheinlich haben die großen, mit dem Zirkel hergestellten Rosettenkompositionen der Bogenfibeln ebenfalls eine astrale Konnotation, zumal sie mit Schiffen kombiniert sein können (vgl. **Abb. 5**). Aber auch dann, wenn andere Themen auftreten, sind sternförmige Gravierungen an Fibeln wie die plastischen Sterne über den Spiralen der Bogenfibeln mehr als bloße Schmuckmotive. Es gab nämlich kein höheres Lob für ein Gewand, als daß es wie ein Stern erstrahle. Ältestes Beispiel dafür ist der Peplos, den Hekabe mit den Troerinnen der Athena weihte : Er war der schönste und größte aller Peploi und glänzte wie ein Stern (Homer, *Ilias* VI 294 f.). Ähnlich wird das Gewand, das die spartanischen Mädchen der Artemis Orthia darbringen, von Alkman (frg. 1, 61-63 Page) mit dem Leuchten des Sirius verglichen. Demnach lassen sich die Sternmotive der Fibeln mehrdeutig auffassen. Sie beziehen sich einerseits auf die Darstellung – in unserem Fall auf das Schiff – andererseits sollen sie die sterngleiche Schönheit des Kleidungsstücks, an dem die Fibel steckt, verstärken[23].

Die auf geometrischen Vasen und Fibeln abgebildeten Schiffe sind meist Kriegsschiffe. Sie können wie auf der Würzburger Fibel unbemannt sein (**Abb. 3**), und wenn Besatzung dargestellt ist, so besteht sie aus Bewaffneten. Da zu Kriegern damals Rosse gehörten, gibt es auf zwei Berliner Bogenfibeln die Darstellung eines Pferdetransports zu Schiff. In einem Fall (**Abb. 5**) ist es sicher ein Kampfwagen-Transport, denn zu dem Roß im

19. Zu dieser Gruppe unten Anm. 34. – Für die verschiedenen Formen des Steuerruders auf Fibeln s. Gray, S. 61, Abb. 18c.e-i.

20. Es gleicht darin dem Fibelschiff Gray, S. 61, Abb. 18e, das auch die beiden Kastelle aufweist.

21. Dazu N. Himmelmann-Wildschütz, « Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments », *AAWM* (1968), S. 288 f., Abb. 8. – Es ist m.E. kein Zufall, daß kunstvolle sternförmige Rosetten besonders auf Pyxidenböden erscheinen. Viele Pyxiden waren, wie die parallelen Lochpaare im Deckelbereich zeigen, zum Aufhängen bestimmt. Man sah dann die « Sterne » wirklich von unten.

22. In der *Odyssee* ist davon naturgemäß mehr die Rede als in der *Ilias*; vgl. die Ratschläge der Kalypso an Odysseus V 271-277, wobei die Pleiaden, Bootes, Bärin und Orion genannt sind. Weitere frühe Quellen zu Sternbildern, von denen viele mit der Seefahrt zusammenhängen: S. Karusu, *LIMC* II (1984), *s.v.* « Astra », S. 904 f.; ebendort, S. 919 f. (Orion); 921 f. (Pleiaden). Sie waren zum großen Teil aus dem Orient, besonders von phönikischen Seefahrern, übernommen, wie noch Kallimachos (frg. 191, 53-55 Pfeiffer) wußte.

23. Außer Gewändern können in der homerischen Dichtung auch Waffen, die wie Fibeln meist aus Bronze bestehen, wie Sterne leuchten, z.B. der Helm des Achilleus (*Ilias* XIX 380 f.). – Eine ganze Reihe von Sternbildern – Pleiaden, Hyaden, Orion, Bärin – setzt Hephaistos auf den Achilleus-Schild (*Ilias* XVIII 485-489).

Boot gehört ein Wagenlenker mit Zügeln. Das Pferd steht sicher für ein Zweigespann, das auf den Fibeln immer auf ein einziges Roß reduziert ist[24].

Schiff und Kampfwagen, die auf der Bogenfibel (**Abb. 5**) in einem Bild verbunden sind, bilden das Thema der beiden Seiten der Würzburger Fibel (**Abb. 3** und **4**). Das große Pferd impliziert, wie soeben erwähnt, ein Gespann. Ein auf dem Wagen stehender Krieger zügelt es. Die Darstellung des zweirädrigen Kampfwagens kann in der geometrischen Flächenkunst ganz verschieden ausfallen. Auf Vasen ist bald ein einziges Rad wiedergegeben, bald sind es, wie im vorliegenden Fall, deren zwei[25]. Die Deichsel mit nach oben gebogenem Ende, die am unteren Teil des Wagens befestigt ist[26], schließt sich mit ihrer Verstrebung, die vom oberen Teil des Wagens ausgeht, zu einem seltsam in die Luft stehenden Gebilde zusammen. Es erscheint zweimal ähnlich über den Gespannen der einst von Reisinger publizierten Berliner Bogenfibel (**Abb. 6**).

Der Krieger auf dem Wagen trägt einen Helm mit hohen Busch und einen böotischen Schild (**Abb. 4**)[27]. Dessen Form ist auf der soeben zitierten Bogenfibel links an dem vorderen Krieger auf dem Wagen anzunehmen (**Abb. 6**), bei dem Reisinger seinerzeit « trotz der Zerstörung » einen « ausgeschnittenen Schild » beschrieb[28]. Zwar bevorzugten die Fibelgraveure runde Schilde, aber auf einem Heidelberger Exemplar tragen die Molione und ihr Gegner böotische[29]. Die letztere Form ist in der geometrischen und archaischen Kunst vor allem für Wagenlenker belegt[30], was zu der Würzburger Fibel paßt. Der Schild hat hier an der schmalsten Stelle einen « Gürtel ». So viele rein ornamentale Gürtel es auch im Geometrischen gibt – Wagenlenker banden ihre böotischen Schilde auf den Rücken, um die Hände für die Zügel frei zu haben. Dieser Eindruck scheint hier bezweckt zu sein. Neben den Zügeln in der Linken hält der Krieger in der Rechten eine Speerlanze, das heißt eine Waffe, die zum Wurf wie zum Stoßten taugte[31]. Eine weitere ebenso lange Lanze steht senkrecht hinter ihm. Tatsächlich pflegen geometrische Krieger auf Vasen mit zwei Speeren bewaffnet zu sein, auch wenn sie zu Wagen auftreten[32]. Demnach wollte der Graveur mit der zusätzlichen Waffe wohl sagen, daß dem Krieger zwei Speerlanzen zur Verfügung stehen. Ähnlich erscheinen auf einer Bogenfibel in Berlin am Rücken eines Mannes, der mit dem Bogen schießt, zwei senkrechte Pfeile (ohne Köcher) als verfügbare Munition[33].

24. Geometrische Vasenmaler sind hier weniger konsequent; vgl. WIESNER, S. 65, Abb. 17, während die mir bekannten Gespanne auf Fibeln stets nur ein Pferd zeigen.

25. Vgl. die in der vorigen Anm. zitierten Beispiele; dazu WIESNER, S. 67, Abb. 18.

26. Das stark gebogene Deichselende ist gut zu sehen auf den Beispielen WIESNER, S. 67, Abb. 18, ebendort die oben von der Brüstung ausgehende Verstrebung.

27. Zu diesem H. BORCHHARDT, « Frühe griechische Schildformen », *in* H. G. BUCHHOLZ, J. WIESNER, *Kriegswesen*, Teil 1, *Archaeologia Homerica* E (1977), S. 23-24.

28. REISINGER, S. 290. In der Nachzeichnung bei WIESNER, S. 65, Abb. 17d erscheint eine Kombination von böotischem Schild und Rundschild wie bei den Kriegern auf der Heidelberger Fibel HAMPE, *Neuerwerbungen*, S. 92, Nr. 122, Taf. 84-85 = DONDER, S. 28, Nr. 2. – Die beiden Berliner Bogenfibeln 31013 a und b waren zu Reisingers Zeit bei Arndt in München und nach dem 2. Weltkrieg in Charlottenburg : U. GEHRIG, A. GREIFENHAGEN, N. KUNISCH, *Führer durch die Antikenabteilung* (1968), S. 28 f.

29. HAMPE, *Neuerwerbungen*, S. 91 f., Nr. 123, Taf. 87 = DONDER, S. 27 f., Nr. 1.

30. BORCHHARDT (oben Anm. 27), S. 24 : « Vor allem aber hängt er dem Wagenlenker auf dem Rücken ».

31. Dazu HÖCKMANN, S. 302-307, auch im Zusammenhang mit Kampfwagen und Schiffen.

32. Als Beispiel von vielen vgl. HÖCKMANN, S. 303, Abb. 78a.

33. Dazu HAMPE, *Sagenbilder*, S. 12 zu Nr. 60, Abb. 1. – Wenn man die beiden Plattenseiten der Würzburger Fibel inhaltlich zusammenfaßt (s. unten), so könnte die Speerlanze hinter dem Hopliten auch eine Schiffslanze sein. Diese besonders schweren, langen Lanzen standen « bündelweise am Bug » (HÖCKMANN, S. 305).

Das Pferd ist bis auf den Kopf und Partien an den Hufen mit doppelter Kontur wiedergegeben. Lange, dünne Wellenlinien laufen waagrecht über seinen Rumpf, den breiten Hals gliedert ein Band. Ein Krieger mit umgegürtetem Schild wie der Wagenlenker, nur ohne Helmbusch und Lanze, und ein sitzender Vogel mit zurückgewandtem Kopf sind im unteren Teil der Platte zu sehen. Der Hoplit, der beide Arme waffenlos emporstreckt, befindet sich im Lauf, wie aus den gespreizten Beinen hervorgeht. Mit ähnlich großen Schritten, aber mit Rundschilden, eilen rechts auf der Fibel mit dem Streitwagen-Transport zwei (nur zum Teil erhaltene) Kampfreihen aufeinander zu (**Abb. 5**). Sie tragen Speerlanzen, während die Waffenlosigkeit des Würzburger Hopliten Besiegtsein andeutet. Er befindet sich, wie das entsetzte Erheben der Arme zeigt, auf der Flucht. Die mit dem Gegner übereinstimmende Wagenlenker-Rüstung zeigt, daß er sein Gefährt eingebüßt hat.

Unter den bisher zusammengestellten Fibelgruppen läßt sich das Würzburger Exemplar hypothetisch in Hampes Gruppe A einreihen, die bei ihm zwei Bogenfibeln in London, vier in Berlin und eine Plattenfibel aus Chaironeia im Museum von Theben umfaßt[34]. Hampe schreibt hier bewußt nicht von einer einzigen Hand wie etwa beim Schiffsmeister, aber er sieht in den genannten Stücken stilistisch eng verwandte Werke. Der gleichen Werkstatt dürfte die Würzburger Fibel aus folgenden Gründen entstammen. Die seltsame Kombination von Deichsel und Verstrebung begegnet, wie schon erwähnt, auf dem hier publizierten Exemplar und auf der einen Bogenfibel der Gruppe A in Berlin (**Abb. 4** und **6**). Auf deren Gegenstück laufen Krieger mit ähnlich gespreizten Beinen (**Abb. 4** und **5**). Weiter : Von den vielen Vögeln auf geometrischen Fibeln stehen die langhalsigen Geschöpfe auf der Würzburger Fibel der Gruppe A am nächsten[35]. Ähnlich sind auch die Pferde stilisiert, die Fische auf den Bogenfibeln (**Abb. 5**) lassen sich dagegen schlecht mit denen auf der Würzburger Platte (**Abb. 3**) verbinden. Doch es braucht sich ja nicht um dieselbe Hand zu handeln, auch nicht um dieselbe Zeit. Hampe datiert die beiden Londoner Bogenfibeln noch ins dritte Viertel des 8. Jahrhunderts v. Chr., die Hauptproduktion der Gruppe A ins letzte Viertel[36]. Dorthin gehört das hier publizierte Stück (**Abb. 1-4**). In den früheren Londoner Fibeln haben wir vielleicht Werke der Gründer jener Werkstatt vor uns, die durch Anregungen von außen, wahrscheinlich vor allem aus Attika[37], jene bis ins 7. Jahrhundert hinein blühende böotische Tradition der Prachtfibeln begründete. Obwohl sich jene auch innerhalb Griechenlands verbreiteten, so etwa ins

34. Hampe, *Sagenbilder*, S. 11-14. Die zwei Londoner Fibeln : Nr. 100 und 101, Taf. 1-3; die vier Berliner Fibeln : Nr. 60, Abb. 1; Nr. 61; Nr. 62 a und b, Taf. 4 und 5; die Fibel aus Chaironeia : S. 112 (Oberseite; vgl. oben Anm. 2), Nr. 140, Taf. 6.

35. Die überlangen Hälse begegnen z.B. wieder auf der Londoner Bogenfibel (Hampe, *Sagenbilder*, Nr. 100, Taf. 1), sowohl beim den « Füllvögeln » als besonders in den Händen der nackten Göttinnen links.

36. Hampe, *Sagenbilder*, S. 11-14. 24-27.

37. Die Bezeichnung attisch-böotisch wurde und wird in der Literatur für unsere Gattung gebraucht. Hampe hat in seinen Beiträgen den böotischen Stil überzeugend herausgearbeitet, dem auch Spezialisten wie DeVries und Donder folgen. Zwischen der attischen und der böotischen Fibelproduktion, d. h. zwischen der um 800 v. Chr. datierbaren attischen Plattenfibel aus Grab 41 des Kerameikos (K. Kübler, *Kerameikos* V 1, Taf. 159-161; noch nicht bei Hampe, *Sagenbilder*) und der im dritten Viertel des 8. Jahrhunderts einsetzenden Gruppe A (oben Anm. 34) besteht immer noch eine Lücke von zwei Generationen. – Zur Laufzeit der böotischen Produktion ist Hampe, *Sagenbilder*, S. 10 noch immer gültig : « Vielleicht haben die böotischen Fibeln ihre erste Anregung aus dem Attischen erfahren, ihr Ende haben sie jedenfalls durch das korinthische Handwerk gefunden ·

benachbarte Thessalien[38] wie ins entfernte Kreta[39], nach Olympia[40] und in die Argolis[41], so wurden doch die meisten Fibeln dieser Gattung in Böotien gefunden. Dort waren offenbar in der zweiten Hälfte des 8. und der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. große, mit Darstellungen versehene Fibeln Mode[42].

Zum Schluß die Frage, ob sich das Kampfwagen- und das Schiffsbild der Würzburger Fibel (**Abb. 3** und **4**) inhaltlich aufeinander beziehen. Die zur gleichen Gruppe gehörende Berliner Bogenfibel (**Abb. 5**) kann vielleicht zu einer positiven Antwort verhelfen. Dort kommen Gespann und Lenker mit dem Schiff übers Meer an einen Kriegsschauplatz. Beides befindet sich links und rechts von dem Mittelmotiv. Daß auch Ober- und Unterseite einer Bogenfibel eine fortlaufende Geschichte erzählen können, hat Hampe anhand des Londoner Exemplars gezeigt, das zu seiner Gruppe A gehört[43]. Auf der einen Seite befindet sich die früheste Darstellung des hölzernen Pferdes, auf der anderen begeben sich die Achäer, die in ihm versteckt waren, an ihr schreckliches Werk. Wie mir scheint, läßt sich angesichts der Kombination von Schiffen und Kampfwagen, die auf einer ganzen Reihe von Einzelfibeln wie auf Fibelpaaren vorliegt[44], der Gedanke an die *Ilias* nicht unterdrücken. Nicht nur im Schiffskatalog des zweiten Gesangs, auch im Ambiente vor Troja, wie man es aus der *Ilias* kennt, sind Schiffe und Kampfwagen allgegenwärtig. Dorothea Gray schreibt : « Der Trojanische Krieg ist das einzige klare Beispiel eines Volkes, das übers Meer fährt, um einen regulären Krieg gegen ein anderes Volk zu wagen »[45]. Aus dieser Tatsache erklärt sich m. E. die auffällige Verbindung von Kriegsschiffen, Kampfwagen und Hopliten in der Fibelkunst.

Man könnte einwenden, in der geometrischen Zeit, der großen Epoche griechischer Kolonisation, seien nun einmal Schiffe aktuell und deshalb in der Kunst verbreitet gewesen. Das trifft sicher auf eine Reihe von Schiffsbildern zu, vor allem in der Vasenmalerei. Deren Themen stimmen jedoch mit denen der Fibelbilder selten überein, da die Tongefäße ganz anderen Zwecken dienten[46]. Läßt man die geometrische Stilisierung in den beiden Kunstgattungen beiseite, so haben sie thematisch nicht viel gemeinsam. Von wenigen mythologischen Vasenbildern mit Kampfwagen abgesehen[47], waren Zwei-

38. Hampe, *Sagenbilder*, S. 4 f.; Kilian, *op. cit.* (Anm. 4); Kilian-Dirlmeier, *loc. cit.* (Anm. 4). Der enge Zusammenhang zwischen Böotien und Thessalien reicht in die Zeit vor der dorischen Wanderung zurück, als beide Gebiete äolisch besiedelt waren; vgl. E. Simon, « Héra en Béotie et Thessalie », *in* J. de la Genière, *Sanctuaires d'Héra. Espaces sacrés, pratiques du culte* (1997), p. 83-86.

39. Von dort, aus der idäischen Grotte, stammt die Plattenfibel in Athen, Hampe, *Sagenbilder*, Nr. 28, Taf. 14 (oben Anm. 18).

40. H. Philipp, *Olympische Forschungen* XIII (1981), S. 276-286, Taf. 60-62.

41. DeVries, *Lerna*. Die dort gefundene m. E. sicher böotische Plattenfibel wird durch den Grabkontext um 725 v. Chr. datiert. – Weitere Fundgruppen böotischer Fibeln bei Hampe, *Sagenbilder*, S. 4-9. Zu den 156 Nummern seines Katalogs (ebendort, S. 90-111) ist der Fundort, wenn bekannt, jeweils angegeben.

42. Natürlich hat man nicht nur in Böotien Fibeln getragen, da sie zum Halten des Peplos an den Schultern einfach nötig waren, aber die « Monumentalisierung » dieser Nadeln geschah in Böotien. – Allgemein zur Fibelmode in geometrischer und früharchaischer Zeit : Bielefeld, S. 67 f.

43. Hampe, *Sagenbilder*, S. 50-51.

44. Außer den Londoner und Berliner Bogenfibeln von Hampes Gruppe A (oben Anm. 34) sei etwa die Plattenfibel aus Eleutherai in Athen genannt : Hampe, *Sagenbilder*, Nr. 12, Taf. 12. Die eine Seite zeigt einen Kampfwagen, die andere Krieger zu Schiff.

45. Gray, S. 122.

46. Nämlich als Grabbeigaben und in monumentaler Form als Grabmäler.

47. Vgl. Hampe, *Sagenbilder*, S. 88, Abb. 31 = Wiesner, S. 69, Abb. 19b (Molione und Nestor).

Drei- und Viergespanne Mittel der Repräsentation damaliger wohlhabender Geschlechter. Mit solchen Gespannen fuhr man in Prozessionen oder beim Wagenrennen, man nahm sie aber kaum übers Meer zu Gründungen von Kolonien mit. Dagegen fahren die Schiffe auf den Fibeln mit Gespannen und Hopliten nicht zu Parade oder Sport, sondern zum Krieg.

Wenn man sich klarmacht, daß die Fibeln als Gewandschmuck bestimmt waren, so versteht man, daß ihre Bilder thematisch weniger mit der Vasenmalerei als mit einer ganz anderen Gattung zusammenhängen : mit der Webekunst. Homer beschreibt in der *Ilias* Helena bei der Arbeit an einem Purpurgewand (III 125-127, Übersetzung Roland Hampe) :

> ...sie webte da einen großen
> Doppelten Purpurmantel und wirkte hinein viele Kämpfe
> Rossezähmender Troer und erzgeschirmter Achäer.

Solche Kämpfe können wir auch in den kombinierten Schiffs- und Kampfwagenbildern der Fibeln sehen. Die Frage nach Individualnamen der achäischen und trojanischen Krieger wäre da falsch gestellt. Es gab nicht nur Achilleus und Hektor. Vor allem Joachim Latacz hat die große Masse der Krieger in der *Ilias* herausgestellt[48]. Viele bleiben für uns auch in archaischen und klassischen Darstellungen namenlos. Man sollte sich also bei der Suche nach frühen Sagenbildern nicht nur auf große Heroennamen konzentrieren. Auch die Massenkämpfe der *Ilias* waren für Homer und seine Hörer « mythisch »[49]. Da die Fibeln in der hier interessierenden Zeit besonders in Böotien Mode waren, sei auf die vielen namenlosen Böoter im Schiffskatalog hingewiesen (Homer, *Ilias* II 509 f., Übersetzung Roland Hampe) :

> Fünfzig Schiffe liefen von denen, aber in jedes
> Stiegen von jungen böotischen Männern einhundertzwanzig.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die hier publizierte Fibel (**Abb. 1-4**) relativ früh innerhalb ihrer Gattung, nämlich im letzten Viertel des 8. Jahrhunderts v. Chr., anzusetzen ist. Charakteristische Details des Schiffes wie des Wagens finden Parallelen in Hampes Gruppe A (**Abb. 5** und **6**). Die Kombination von Seefahrt und Kampfwagen, wobei sogar zweimal ein Pferdetransport erscheint (der eine auf **Abb. 5**), ist für die Gruppe A bezeichnend, aber nicht nur für sie. Schiffe, Gespanne und Hopliten erzählen von einer kriegerischen Expedition übers Meer, wobei es aus obigen Gründen naheliegt, an den Trojafeldzug zu denken. Als zusätzliches Argument sei eines der frühesten sicheren Sagenbilder genannt, das rollbare hölzerne Pferd auf der Londoner Fibel der Gruppe A[50], mit dem der trojanischen Sagenkreis in die Bildkunst eintritt. Kriegerische Themen –

48. J. Latacz, « Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios », *Zetemata* 66 (1977). – Hingewiesen sei auch auf die Untersuchung von G. Strasburger, *Die kleinen Kämpfer der Ilias* (Diss. Frankfurt 1954).

49. In Einzeluntersuchungen wie der von Latacz (vorige Anm.) oder in der Gesamtpublikation der hier öfter herangezogenen *Archaeologia Homerica* – besonders bei Gray und Wiesner – tritt immer wieder die Genauigkeit homerischer Schilderungen zutage, ihr « Realismus », der natürlich der Wirklichkeit des 8. Jahrhunderts v. Chr. entspricht. Dieser verträgt sich jedoch mit den geschilderten « mythischen » Handlungen, denn : « Die genauen Grenzen zwischen Sage und Geschichte, vergangenem und gegenwärtigem Geschehen waren in dieser Zeit noch gar nicht scharf gezogen » (Hampe, *Sagenbilder*, S. 40).

50. Hampe, *Sagenbilder*, Nr. 101, Taf. 2.

Achäer gegen Trojaner – webt Helena in ein Gewand. Gewandschmuck waren auch die Fibeln. Ihre kunstvollen Rosettenmotive sollten den Peplos erstrahlen lassen « wie einen Stern ».

Erika SIMON.

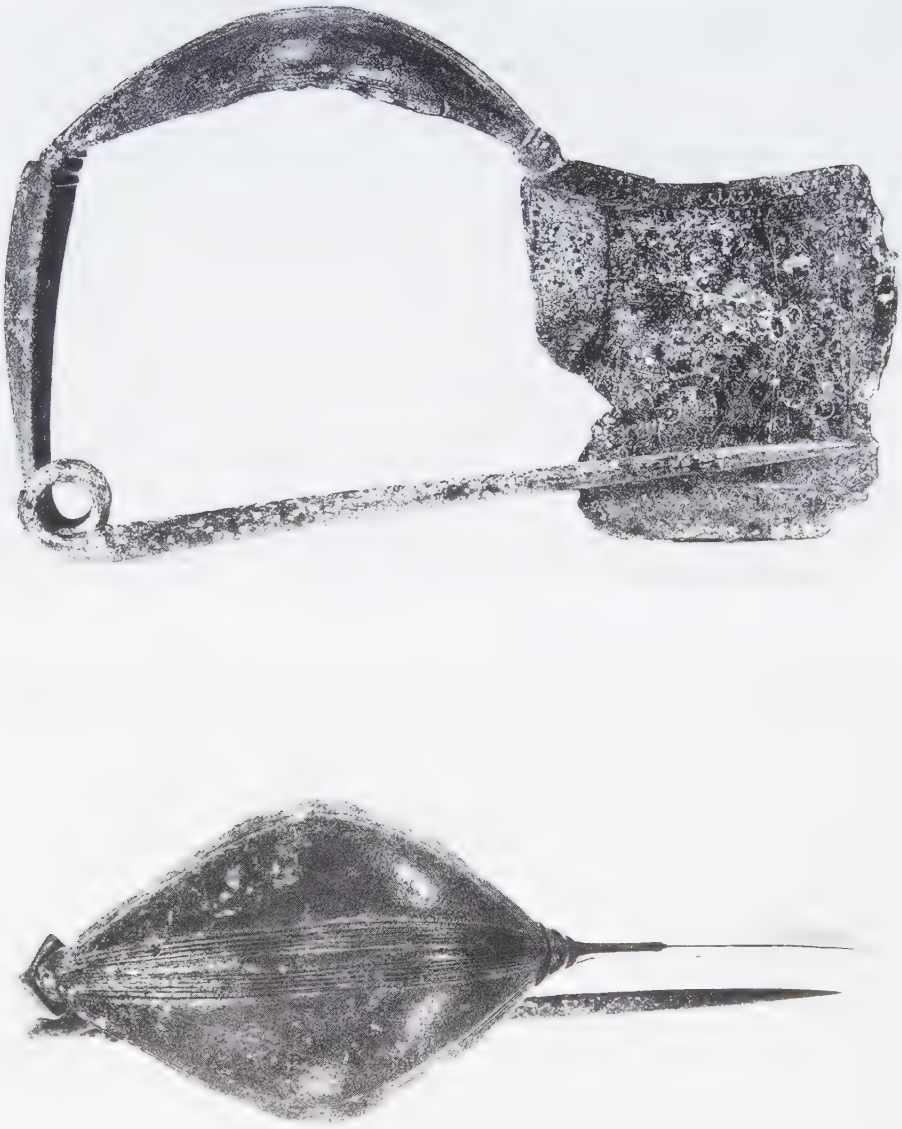
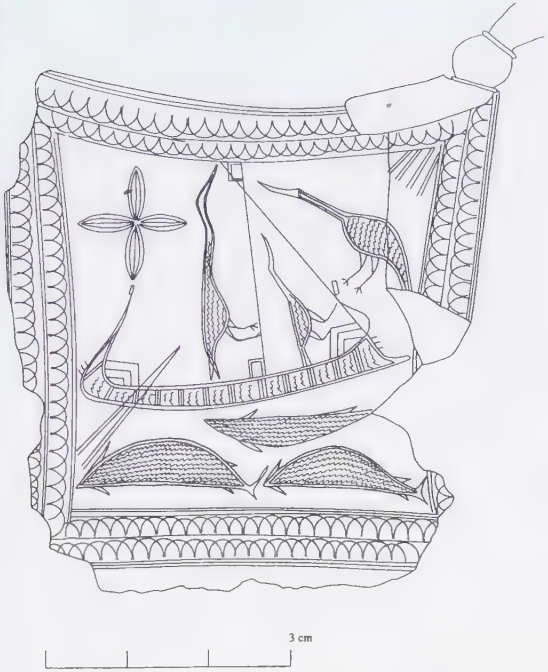


Abb. 1-2. — Böotische Plattenfibel aus Bronze. Würzburg, Martin-von Wagner-Mus. H 5760 (Aufnahmen Karl Öhrlein).



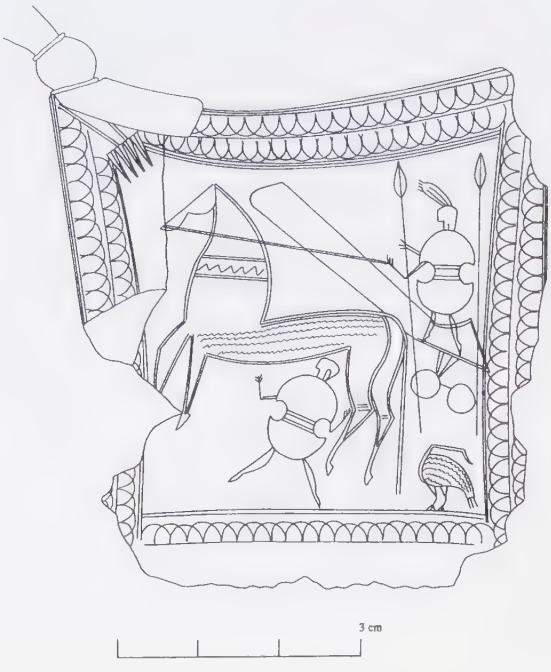


Abb. 3-4. — Kriegsschiff und Kampfwagen. Zeichnungen von Dirk Lenz nach der Platte der Fibel Abb. 1 und 2.

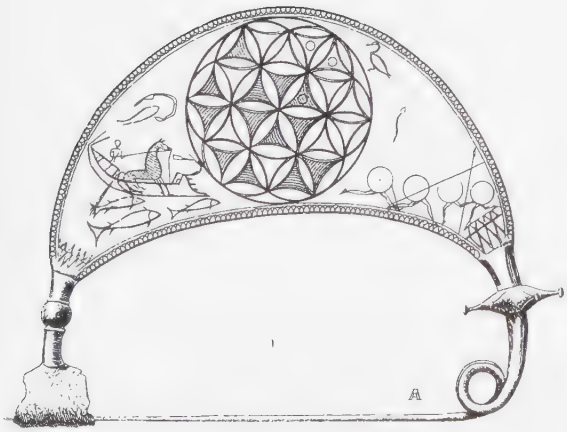


Abb. 5. — Böotische Bogenfibel aus Bronze. Berlin, Antikenmus. 31013 b, Seite A.
Gespann-Transport zu Schiff und kämpfende Krieger
(Nach REISINGER, Taf. 18,1).

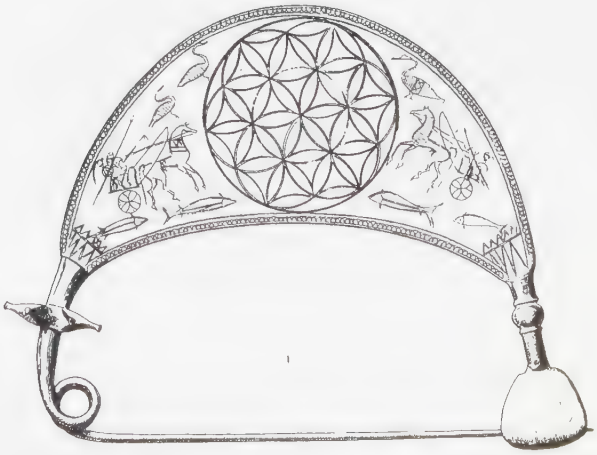


Abb. 6. — Gegenstück zu Abb. 5. Berlin, Antikenmus. 31013 a, Seite A.
Rechts und links von der Rosette Kampfwagen
(Nach REISINGER, Taf. 17,1).

LE SERPENT DE MER REFAIT SURFACE À CARTHAGE

Les mosaïques romaines à thème marin comportent des personnages mythologiques bien identifiés, comme les Néréides et les Amours, et des animaux marins fantastiques (cheval marin, kétos...) ou inspirés de la réalité (dauphins, poissons, mollusques, coquillages, etc.). Telles sont les figures qui peuplent une mosaïque polychrome provenant de Carthage[1], dont plusieurs fragments sont conservés au Musée National du Bardo de Tunis[2] dans une salle désormais inaccessible au grand public.

1. Pour cet hommage à M^me^ L. Kahil, qui a été mon professeur et mon guide vers la réussite de ma thèse de doctorat, j'ai souhaité traiter d'un thème associant les Néréides, sujet de ma thèse, et Carthage, site que M^me^ L. Kahil m'a fait apprécier en m'y envoyant à plusieurs reprises pour le LIMC. Je la remercie vivement pour son accompagnement bienveillant lors de mes premiers pas dans ces activités.

Principales sources et abréviations bibliographiques :

Dunbabin 1978 = K. D. M. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa* (1978).

Dunbabin 1982 = K. D. M. Dunbabin, « The Marine Mosaic (n° 16) from the House of the Greek Charioteers », *in Excavations at Carthage 1978 Conducted by the University of Michigan* VII (1982), p. 179-192.

Ennabli 1981 = A. Ennabli, « À propos des thiases marins, une nouvelle découverte en Tunisie », *in* L. Kahil, Chr. Augé (éds.), *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques, études d'iconographie* (1981), p. 53-55.

Ennabli 1986 = A. Ennabli, « Les Thermes du Thiase Marin de Sidi Ghrib (Tunisie) », *MMAI* 68 (1986), p. 1-59.

Ennabli 1995 = A. Ennabli, *Carthage retrouvée* (1995).

Filosofiana = A. Carandini, A. Ricci, M. de Vos, *Filosofiana. La Villa di Piazza Armerina* (1982).

Icard-Gianolio, Szabados 1992 = N. Icard-Gianolio, A.-V. Szabados, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Nereides », p. 785-824.

Lavin 1963 = I. Lavin, « The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources », *DOP* 17 (1963).

Simon 1994 = E. Simon, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Poseidon / Neptunus », p. 483-500.

Yacoub 1970 = M. Yacoub, *Musée du Bardo* (1970).

Yacoub 1993 = M. Yacoub, *Le Musée du Bardo* (3^e^ éd., 1993).

2. Tunis, Musée National du Bardo inv. n° 2772, salle XXIII, dite « des Mosaïques Marines ». De la mosaïque, qui atteignait peut-être une quinzaine de mètres de rayon, il reste au moins huit fragments très lacunaires dont certains ont été rassemblés à partir d'éléments épars. Les mentions et illustrations publiées sur cette mosaïque se limitent presque toujours aux mêmes deux ou trois fragments : G.-Ch. Picard, *La Carthage de Saint Augustin* (1965), p. 18, 142, 144, ill. p. 16 ; Dunbabin 1978, p. 129, n. 79, p. 254, n° 45, pl. 126-127 ; Ennabli 1995, ill. p. 113 ; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 231 ; Lavin 1963, p. 215-216, 255, fig. 36 ; A. Merlin, L. Poinssot, *Guide du Musée Alaoui* I. *Musée Antique* (4^e^ éd., 1950), p. 70 ; Yacoub 1970, p. 83 ; M. Yacoub, *Musée du Bardo* (2^e^ éd., 1982), p. 87 ; Yacoub 1993, p. 169-170, fig. 150.

Cette très grande mosaïque polygonale (**fig. 1-4**), datée de la première moitié du IV^e^ s. ap. J.-C.[3], pavait probablement le bassin d'une exèdre située entre le cirque et l'amphithéâtre de Carthage. Sur les fragments, on reconnaît un paysage de campagne et un rivage occupé par de multiples constructions bordant une mer verte peuplée d'Amours et de créatures marines. Dans cette simple scène marine, la présence des Amours et d'une Néréide (ou Vénus ?) tenant une guirlande rappelle les représentations africaines de Vénus marine accompagnée d'un cortège marin, mais sans trace, ici, de Tritons ou d'Ichthyocentaures.

Sur un grand fragment[4] (**fig. 1-3**), une Néréide, tenant une guirlande près d'un dauphin, est entourée notamment d'un Amour nageur, d'un cheval marin monté par un autre Amour, d'un kétos, d'une panthère, d'un taureau et d'un cerf marins. Sur un morceau rectangulaire, au-dessus de dauphins, subsiste le buste d'une seconde Néréide (**fig. 4**), peut-être transportée par le kétos dont la tête est encore visible près d'elle. La déesse, au-dessus de laquelle un voile rose s'arrondit sous l'effet du vent, a la poitrine dénudée et porte un large collier et un diadème. Trois autres fragments[5], dont deux de grandes dimensions, présentent les constructions et le rivage avec, entre autres, un nageur, deux Amours, un capricorne (ou une gazelle ?), un taureau et une panthère marins, cette dernière mordant un dauphin. Enfin, des dauphins et des parties de monstres marins, dont le sabot d'un cheval, apparaissent sur trois autres morceaux.

Le fond vert foncé du bassin de Carthage, au traitement inhabituel, rappelle par ses rayures et ses couleurs sombres la paroi d'un bassin de la Maison de Bacchus et d'Ariane de Thuburbo Majus ornée d'un cortège marin ainsi que le fond d'un pavement avec des navires de l'édifice des Asclepieia d'Althiburos[6]. Sur les mosaïques gréco-romaines, la mer est le plus souvent blanche et occupe tout le fond de la représentation. Elle est parfois verte ou bleutée sur des documents polychromes où elle est alors différenciée du ciel ou de l'air, comme sur des pavements de Lambaesis, des thermes d'Otricoli ou sur la mosaïque du Concours de beauté de Néa Paphos à Chypre[7]. Sur quelques mosaïques, souvent africaines, elle est verte et sert de fond à toute l'image, comme sur un triomphe de Vénus marine provenant d'un oecus de Kasserine ou de Sbeitla, sur un pavement de la Maison des Muses d'Althiburos et sur la bordure du triomphe de Vénus Marine de la Maison de l'Âne à Djémila[8].

3. Dunbabin 1978, p. 254, n° 45. M. Yacoub (1993, p. 170) la situe plus précisément au début du IV^e^ s. ap. J.-C.

4. Environ 13 m × 8 m. Lavin 1963, fig. 36.

5. Dunbabin 1978, pl. L, fig. 126-127.

6. Thuburbo Majus (Tunis, Bardo 1399, IV^e^ s. ap. J.-C.) : Dunbabin 1978, p. 151, n. 76 et p. 274, n° 1b; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 240; F. B. Sear, *Roman Wall and Vault Mosaics* (1977), p. 165, n° 225, pl. 67.3; Yacoub 1993, p. 185. — Althiburos (Tunis, Bardo A 166, fin III^e^ - début IV^e^ s. ap. J.-C.) : Dunbabin 1978, p. 248, n° 1c, fig. 122; M. Ennaifer, *La cité d'Althiburos et l'édifice des Asclepieia* (1976), p. 94-101, pl. 91-97; Yacoub 1993, p. 140-141, fig. 106.

7. Lambaesis (Tazoult, Musée, milieu du II^e^ s. ap. J.-C.) : Dunbabin 1978, p. 263, n° 4; L. Leschi, *Algérie Antique* (1952), page de couverture. — Thermes d'Otricoli (Vatican, Sala Rotonda, II^e^-III^e^ s. ap. J.-C.) : G. Becatti, « Alcune caratteristiche del mosaico policromo in Italia », *in La Mosaïque gréco-romaine* II (1975), p. 182-183, pl. coul. C 3; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 144. — Néa Paphos (Maison d'Aiôn, 325-350 ap. J.-C.) : W. A. Daszewski, *Dionysos der Erlöser* (1985), p. 29-33, fig. 3, pl. 7-11; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 458.

8. Sbeitla, Musée (III^e^ ou IV^e^ s. ap. J.-C.) : Dunbabin 1978, p. 262 n° 1a; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 442b*; Yacoub 1970 p. 97 (anciennement Tunis, Bardo 3126). — Althiburos (Tunis, Bardo A 392, III^e^ s. ap. J.-C.) : Ennaifer, *op. cit.* (n. 6), p. 64-67, pl. 50-51; Yacoub 1993, p. 145. — Djémila, Musée (fin

Sur la mosaïque carthaginoise, les Néréides sont placées dans un décor marin comprenant un paysage terrestre avec des constructions[9]. Cette association rare de déesses marines et d'un décor incluant des édifices est visible sur trois autres mosaïques trouvées à Carthage. Sur l'une d'elles, très fragmentaire mais proche stylistiquement de celle du Bardo et découverte dans une salle située au Sud du triclinium de la Maison de la Mosaïque des Auriges Grecs, une scène marine comprenait notamment deux Néréides, sur une créature marine ou nageant à ses côtés dans une mer poissonneuse, et un édifice[10]. Les deux autres pavements représentent une Néréide ou une Vénus marine[11]. L'association, qui ne semble par ailleurs apparaître, dans la production musivale africaine, que sur un pavement de Portus Magnus[12], est en revanche bien connue, depuis la seconde moitié du Ier s. av. J.-C., sur des peintures pariétales italiennes illustrant la légende de la Néréide Galatée et de Polyphème[13].

Le choix du vert plutôt que du blanc pour la couleur de la mer et l'association, rare en mosaïque, de Néréides sur les flots et d'un décor présentant des édifices sur un rivage ne sont pas les seules originalités de ce pavement. En effet, si les divers éléments de l'image pris séparément sont habituels dans les scènes marines antiques, apparaît à plusieurs reprises un motif en forme de demi-cercle ou de fer à cheval. Ces motifs, réalisés avec diverses nuances de gris et des ramifications couleur de corail, qui émergent des verts flots marins, en particulier devant et derrière la Néréide à la guirlande (**fig. 2**), évoquent des huttes de branchages, des instruments de pêche, comme des grandes nasses, ou encore des rochers irréalistes placés dans une scène qui, par ses éléments de paysage, rappelle une représentation de type nilotique.

En considérant l'ensemble de l'image, il est facile d'y reconnaître les circonvolutions grises d'une queue de créature marine[14] car la similitude est évidente entre ces volutes

IVe - début Ve s. ap. J.-C.) : DUNBABIN 1978, p. 256 n° 1c, fig. 128; ICARD-GIANOLIO, SZABADOS 1992, n° 443a. Pour un exemple avec un fond sombre à Pompéi : fontaine du jardin 8 de la Casa della Fontana alle colonne, Pompéi IX 7, 16 (62-79 ap. J.-C.) : ICARD-GIANOLIO, SZABADOS 1992, n° 161; SEAR, *op. cit.* (n. 6), p. 71-72, fig. 18, pl. 18, 19.1.

9. DUNBABIN 1978, pl. L, fig. 126-127.

10. Un petit fragment de ce pavement daté vers 400 ap. J.-C., où l'on distingue la tête d'une Néréide surmontée d'un voile arrondi, très semblable à celle de la nageuse du Bardo, est exposé au Musée Gréco-romain et Paléochrétien (= Antiquarium Paléochrétien) de Carthage : DUNBABIN 1982, p. 179-192, fig. 5-8, pl. 1-6; J. HUMPHREY, *Archaeology* 33 (1985), p. 28-33; *Id.*, « Pied du versant Est de Byrsa. L'évolution d'un quartier », *in* A. ENNABLI (éd.), *Pour sauver Carthage* (1992), p. 169-170, ill. coul.

11. Tunis, Bardo 3648 (IIIe s. ap. J.-C.) : YACOUB 1993, p. 187. — Tunis, Bardo A 176 (de la Maison de la Cachette des Statues) : DUNBABIN 1978, p. 156-158, 251 n° 17a, pl. 150; YACOUB 1993, p. 144.

12. Une Néréide et un bâtiment occupent le haut de la scène où Léto arrive à Délos. Oran, Mus. Arch. 454 (IIIe-IVe s. ap. J.-C.) : E. F. GHEDINI, « Il mosaico di Portus Magnus : una proposta di lettura », *in L'Africa romana, Atti del VI convegno di studio, Sassari, 16-18 dicembre 1988* (1989), p. 216-217, pl. II.1; LAVIN 1963, p. 227, n. 207, fig. 70; C. ROBERT, *JDAI* 5 (1890), p. 230-233, pl. 4.

13. Rome, « Casa di Livia » : G. E. RIZZO, *Roma*. III. *Le pitture della « Casa di Livia »* (1936), p. 35-40, pl. 3-4 et 25-29; S. M. SUBIAS, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Galateia », n° 8*. Ces images, souvent pompéiennes (SUBIAS, nos 9 et 14), s'inscrivent alors dans une tradition picturale favorisant les scènes mythologiques se déroulant dans un paysage, qui s'intègrent dans des programmes décoratifs éventuellement en harmonie avec la fonction rustique de la maison. Sur le sujet, à propos de la peinture de Galatée de Boscotrecase conservée à New York, Metropolitan Museum of Art 20.192.17 (SUBIAS, n° 23) : P. H. VON BLANCKENHAGEN, C. ALEXANDER, *The Augustan Villa at Boscotrecase* (1990).

14. Pour simplifier, ces éléments de queue de créature marine sont arbitrairement appelés « circonvolutions », « enroulements », « volutes », ou « spirales », sans tenir compte de leur vraie position (boucle ou ondulation).

et celles de la queue des monstres marins qui évoluent sur le reste de la mosaïque, par exemple du kétos placé au-dessus de la Néréide nageuse ou encore du cheval fragmentaire monté par un Amor. La partie postérieure de leur corps est composée d'enroulements semblables, ornés de la même nageoire dorsale rougeâtre tracée comme un fin ramage, rappelant des végétaux ou des algues, sur toute la longueur de la queue pisciforme qui se termine par une nageoire caudale en forme d'éventail. L'incertitude de l'identification résultait d'une restauration erronée dans un fragment souvent publié. Le motif placé devant la Néréide à la guirlande est en effet restitué, avec trop de tesselles blanches et selon des lignes trop nettes, sous une forme pouvant évoquer l'entrée d'une grotte ou d'une construction, ou encore une arche sous laquelle coulent les flots. Sur le motif analogue presque intact situé derrière la déesse et en plusieurs autres endroits du pavement, le modelé, réalisé grâce à des dégradés allant du gris sombre au blanc, et le jeu d'ombre et de lumière sont censés rendre, avec plus ou moins de bonheur, le volume arrondi et la position de la queue pisciforme.

La façon de concevoir la queue des monstres marins sur cette représentation est connue, avec des variantes, sur de nombreuses mosaïques tant africaines[15] qu'européennes[16] ou orientales[17]. Elle suit quelques principes restés inchangés depuis l'époque grecque[18] : la longueur démesurée de la queue, permettant des enroulements ou des ondulations, une nageoire dorsale qui fait ressortir sa forme ou sa position, et une nageoire caudale souvent ouverte en éventail. Enfin, sur la plupart des images gréco-romaines, la queue pisciforme est reliée de façon visible à la créature à laquelle elle appartient, qui est le plus souvent représentée entière. Lorsque les animaux enroulent leur corps d'une façon compliquée ou que celui-ci est en partie caché par les flots, leur anatomie et leur position

15. Par exemple : Tunis, Bardo 1399 (cf. n. 6). — El Jem, Mus. Arch. F 28 = A 38 (Thysdrus, II^e s. ap. J.-C.) : Dunbabin 1978, p. 176, 261, n° 32, pl. 177; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 450. — Tunis, Bardo A 1 (oecus de la Maison de Sorothus à Hadrumète, 190-200 ap. J.-C.) : Dunbabin 1978, p. 158, n. 114, p. 270, n° 13b (1); Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 430a*; Yacoub 1993, p. 123, fig. 84. — Tunis, Bardo A 384 (Maison à trifolium de Dougga, fin du II^e s. ou début du III^e s. ap. J.-C.) : Dunbabin 1978, p. 257, n° 3b; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 467*; Yacoub 1993, p. 143.

16. Par exemple : couloir c de la Maison de la Bonne Fortune à Olynthe (vers 370-360 av. J.-C.) : Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 336; D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus* VIII (1938), p. 59, 290 n° 13, pl. 16. — Seuil de la salle de banquet (9) de la Maison aux Mosaïques d'Érétrie (350-340 av. J.-C.) : Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 382*. — Tepidarium des thermes de la propriété « Cercado de San Isidro », près de Dueñas (330-340 ap. J.-C.) : Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 247; P. de Palol, *MDAI(M)* 8 (1967), p. 196-225, fig. 3, pl. 38-40, pl. coul. 1-2. — Nîmes, Mus. Arch. 976-3-1 (rue Sainte-Marguerite à Nîmes, 2^e moitié du II^e s. - III^e s. ap. J.-C.) : J.-P. Darmon, « Les mosaïques des rues Fernand-Pelloutier et Sainte-Marguerite », *in Archéologie à Nîmes. Bilan de 40 années de recherches et de découvertes 1950-1990* (1990), p. 99-102, fig. 2-4; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 61. — Mosaïque des thermes d'Otricoli (cf. n. 7).

17. Par exemple : la mosaïque du Concours de beauté de Néa Paphos (cf. n. 7).

18. Le schéma remonte au moins à l'art grec archaïque et même à l'art oriental. Il est utilisé en particulier pour les représentations du cheval marin ou de Triton, fils de Poséidon. Cf. K. Shepard, *The Fish-tailed Monsters in Greek and Etruscan Art* (1940) et G. Ahlberg-Cornell, *Herakles and the Sea-Monster in Attic Black-Figure Vase-Painting* (1984). On mentionnera par exemple une coupe attique à figures noires, Tarquinia, Mus. Naz. RC 4194 (vers 560-540 av. J.-C.) : K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst* (1978), fig. 165; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 264*. Le schéma existe encore sur des documents tardifs, par exemple sur une tapisserie du Musée du Louvre X 4153 (VI^e s. ap. J.-C.) : P. du Bourguet, *Catalogue des étoffes coptes. Musée National du Louvre* I (1964), n° C 77; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 118a; M. H. Rutschowscaya, *Tissus coptes* (1990), ill. p. 27.

sont parfois difficiles à deviner. Les volutes sont alors accolées ou très proches les unes des autres, ce qui permet de les rapporter à l'une ou l'autre créature.

Or, sur le pavement carthaginois, on s'aperçoit que plusieurs circonvolutions ne semblent pas se rattacher à un animal marin reconnaissable à la surface de la mer. L'enroulement placé derrière la nageuse, par exemple, est trop éloigné du kétos, du cerf et du taureau pour pouvoir leur appartenir. Sur les différents fragments, plusieurs autres volutes paraissent également « isolées » mais l'état lacunaire de la mosaïque interdit toute affirmation. Elles pourraient toutefois appartenir à une ou plusieurs créatures plongées dans des flots opaques qui, se jouant de nous comme le légendaire serpent marin, ne nous laisseraient voir que quelques replis de leur corps.

Sur cette image, les flots dissimulent les parties immergées des monstres marins alors que, comme dans la tradition iconographique grecque diffusée en particulier par la peinture de vases[19], la transparence de l'eau est préférée à son opacité dans la plupart des mosaïques marines romaines. Les créatures, qui suivent souvent un schéma grec plus ou moins modifié, y sont entièrement visibles, y compris la partie immergée de leur corps qui ne subit aucune modification. Les mosaïstes, favorisant la valeur décorative de leurs images au détriment d'un traitement pictural qui tiendrait compte de phénomènes visuels comme la réfraction de l'eau, semblent avoir placé les créatures au-dessus des flots[20].

La distinction entre ce qui est dans l'eau et hors de l'eau est toutefois souvent indiquée sur des mosaïques marines romaines, de toutes époques et de toutes provenances, par des procédés qui permettent de conserver la figure entière de la créature marine. Des lignes évoquant des flots sont fréquemment disposées sur les parties immergées[21],

19. Par exemple sur les représentations du transport des armes d'Achille par les Néréides sur des vases attiques et des documents italiotes (Icard-Gianolio, Szabados 1992, p. 809-814). Cf. aussi les mosaïques de galets d'Olynthe et d'Érétrie (n. 16).

20. Par exemple : El Jem, Mus. Arch. F 28 = A 38 (cf. n. 15). — Annaba, Musée (Maison « du Procurateur » à Hippo Regius, 2e moitié du IIIe s. ap. J.-C.) : Dunbabin 1978, p. 262, n° 4; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 110*. — Nabeul, Musée (de Sidi Mahrsi, milieu du IVe s. - début du Ve s. ap. J.-C.) : J.-P. Darmon, « Les mosaïques inédites de Sidi Mahrsi à Nabeul (antique Néapolis, Tunisie) », *in Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern* (1983), p. 107-108, pl. 54.3, 59.2, 60 et 233; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 111. Il en est de même sur la plupart des images ornant d'autres supports, de toutes époques, par exemple : plat apulien, Saint-Pétersbourg, Ermitage B 1687 = St 1164 (330-315 av. J.-C.) : A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia* II. *Late Apulian* (1982), p. 607, n° 29, pl. 233,5; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 28a*. — Coffret d'argent, Tarente, Mus. Naz. 22.429-22.430 (dernier quart du IIIe s. av. J.-C.) : G. Becatti, *Oreficerie antiche dalle minoiche alle barbariche* (1955), p. 90-91, 204-205, nos 446 et 447, pl. 124-125; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 40*. — Intaille de cornaline, Vienne, Kunsthistorisches Mus. IX B 546 (Ier s. av. J.-C.) : Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 75*; E. Zwierlein-Diehl, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien* I (1973), p. 255, pl. 44. — Sarcophage, Rome, Villa Borghese (2e tiers du IIe s. ap. J.-C.) : Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 250*; A. Rumpf, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs* (1939), p. 15-16, n° 42, pl. 5 et 48.

21. Par exemple : Tunis, Bardo 3602 (frigidarium des Thermes dits « de Trajan » à Acholla, IIe s. ap. J.-C.) : Dunbabin 1978, p. 248, n° 1a (ii), pl. 3; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 449*; G.-Ch. Picard, *MMAI* 63 (1980), p. 78-79, 91-93; Yacoub 1993, p. 267-268, fig. 194. — Tunis, Bardo 3586 (pièce à double abside des Thermes du Thiase Marin à Acholla, IIe s. ap. J.-C.) : Dunbabin 1978, p. 19, 248, n° 2; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 128*; G. Picard, *AntAfr* 2 (1968), p. 135-151, fig. 26-28; Yacoub 1993, p. 265-266. De même à Ostie : salle centrale C de la Maison des Dioscures (2e moitié du IVe s. ap. J.-C.) : G. Becatti, *Scavi di Ostia* IV. *Mosaici e pavimenti marmorei* (1961), p. 119-122, n° 217, pl. 149-151, 216 et 223; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 444a*.

plus rarement l'aspect, ou la couleur, de ces dernières est légèrement modifié[22]. Bien que disséminées dans plusieurs régions du monde antique, les mosaïques où l'eau dissimule partiellement les êtres marins, comme le pavement de Carthage, semblent moins nombreuses. Elles sont datées entre le I^er^ et le IV^e^ s. ap. J.-C.[23].

L'opacité de l'eau autorise des effets picturaux parfois inédits et audacieux comme dans le triomphe de Neptune et d'Amphitrite provenant de Constantine[24], où elle isole visuellement les circonvolutions de la queue des chevaux marins et leur corps : l'enroulement prend alors une forme géométrique proche du cercle. Mais, contrairement à ce qui se passe sur l'image carthaginoise, un peu antérieure, on devine aisément à quel animal précis du quadrige divin correspond chaque élément de queue. En dépit de ce souci de réalisme également perceptible dans le rendu des volumes et les proportions soignées des corps, quelques invraisemblances apparaissent, en particulier dans le mouvement des personnages. Ainsi, les chevaux, particulièrement expressifs et sympathiques, qui semblent ravis de se baigner dans une mer laiteuse, enroulent leur queue devant eux dans une position rendant leur progression vers l'avant impossible et leur stabilité aléatoire, ce qui aboutit à un mouvement de recul ou de sur place plutôt inattendu pour le quadrige d'un couple divin triomphant. De surcroît, comme sur le pavement de Carthage et la plupart des mosaïques où l'immersion des corps est indiquée, l'opacité de l'eau est irrégulière car, à l'exception des dauphins, les créatures copiées sur la réalité (poissons, crustacés, mollusques et coquillages) sont entièrement visibles.

La vraisemblance de la composition importait apparemment peu à ses concepteurs qui ne semblent d'ailleurs pas gênés par une possible collision imminente entre les deux Amours (?) nageurs du bas de la scène. Le souci de symétrie, la valeur décorative et la réussite picturale prévalent sur la logique dans cette image où sont juxtaposés des poncifs, des schémas préexistants, comme sur la plupart des mosaïques marines romaines.

À Constantine, la queue des chevaux marins a permis aux mosaïstes d'isoler le couple divin et les pêcheurs, tout en conservant à chaque animal une anatomie cohérente.

22. Par exemple : Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek I. N. 890 (provenant d'une villa sur la route de Rome à Trieste, vers 50 ap. J.-C.) : M. E. Blake, « Roman Mosaics in the Second Century in Italy », *MAAR* 13 (1936), p. 153-154 ; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 456.

23. Par exemple : fontaine de Pompéi (cf. n. 8). — Mosaïque des thermes d'Otricoli (cf. n. 7). — Sabratha, Musée 739/13 (Maison de l'Acteur Tragique à Sabratha V, 3. II^e^ s. ap. J.-C.) : S. Aurigemma, *L'Italia in Africa. Le scoperte archeologiche (1911-1942). Tripolitania* II. *Monumenti d'Arte decorative* I. *I mosaici* (1960), p. 26-27, pl. 15-16 ; Dunbabin 1978, p. 267, n° 4 ; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 180. — Antakya, Mus. Arch. du Hatay 825-830 (pièce 2 des Thermes E à Antioche, vers 325 ap. J.-C.) : Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 145 ; D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (1947), p. 269-272, fig. 106a, pl. 63a-d, 163b, 164b. Sur un pavement provenant de La Chebba, les corps sont progressivement cachés par l'eau (Tunis, Bardo A 292, vers 130-150 ap. J.-C. : Dunbabin 1978, p. 110, 254, n° 1, pl. 98 ; Simon 1994, n° 112 ; Yacoub 1993, p. 134, fig. 98), comme sur la mosaïque où Dionysos châtie les pirates (Tunis, Bardo 2884 A : Yacoub 1993, p. 183-184, fig. 161) et une autre du Musée Archéologique de Tanger (triclinium de la Maison à la Mosaïque de Vénus à Volubilis, fin du II^e^ s. - milieu du III^e^ s. ap. J.-C. : Dunbabin 1978, p. 277 n° 2g ; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 440 ; R. Thouvenot, *RA* 1977, p. 37-52, fig. 1 et 3-6). Sur les peintures pompéiennes, les créatures marines sont généralement en partie dissimulées par l'eau lorsqu'elles sont dans une scène mythologique, par exemple avec Galatée (cf. n. 13).

24. Paris, Louvre MA 1880 (deuxième quart du IV^e^ s. ap. J.-C.) : F. Baratte, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre* (1978), p. 28-40, n° 6 ; Dunbabin 1978, p. 158, n. 114 et p. 255, n° 3, pl. 154 ; S. Kaempf-Dimitriadou, *LIMC* I (1981), *s.v.* « Amphitrite », n° 73 ; Simon 1994, n° 99.

Sur la mosaïque de Carthage, certaines circonvolutions marines sont au contraire « isolées » de l'animal auquel elles se rapportent car la partie antérieure de celui-ci est immergée et invisible du spectateur. Cette utilisation de l'enroulement de la queue d'une créature marine comme motif indépendant semble rare dans la mosaïque antique. On en trouve des tentatives assez limitées sur deux pavements postérieurs à celui du Bardo et provenant des thermes de Sidi Ghrib, situés dans les environs de Carthage.

Sur la mosaïque qui formait le tableau central du pavement du frigidarium (salle 8)[25], représentant un cortège marin et Neptune enlevant probablement Amymone, une spirale « isolée » émerge des flots entre les deux Néréides : elle résulterait plutôt d'une maladresse de composition des mosaïstes. Ceux-ci semblent en effet avoir éprouvé quelques difficultés à réaliser l'ensemble, comme en témoigne le resserrement en largeur, dû au manque de place, des personnages situés sur la droite de l'image.

Sur l'autre pavement, orné vraisemblablement d'une Vénus à sa toilette et placé à l'origine dans une abside (salle 7)[26] au-dessus de la mosaïque précédente, une petite volute émerge en bas à gauche de la scène, derrière un dauphin qui est trop petit et trop éloigné d'elle pour qu'elle puisse s'y rattacher harmonieusement. Comme sur l'image précédente, elle peut servir à combler un vide dans une composition que les mosaïstes préféraient foisonnante plutôt que réduite à l'essentiel.

D'autres exemples de circonvolutions « isolées » sont visibles en Sicile, sur deux pavements marins de Piazza Armerina à peu près contemporains de celui du Bardo. Sur la mosaïque représentant Arion entouré de créatures marines, datée vers 300 ap. J.-C.[27], on pourrait reconnaître des volutes « isolées » en bas à droite de l'image, sous le pied de la Néréide au panier, et entre cette dernière et le lion marin. Ces motifs semblent plus fréquents sur l'autre mosaïque ornée de Néréides[28], datée entre 320 et 350 ap. J.-C. Deux d'entre eux sont placés entre un bateau d'Amours pêcheurs et la Néréide transportée (?) par un capricorne (ou une gazelle marine ?) et accompagnée d'un Ichthyocentaure[29]. D'autres sont près de la bordure extérieure, notamment de part et d'autre d'un groupe très fragmentaire comprenant une Néréide, un Triton (?) et un lion marin. Ces circonvolutions-ci sont d'ailleurs interrompues par le bord de la mosaïque comme si l'animal marin en dépassait les limites.

L'aspect isolé de ces motifs sur ces deux pavements est moins évident qu'à Carthage, bien sûr à cause du mauvais état de la mosaïque octogonale[30], mais surtout parce que

25. Carthage, Musée National (fin du IVe s. - début du Ve s. ap. J.-C.) : Ennabli 1981, p. 53-55, pl. I; Ennabli 1986, p. 34-38, pl. VII-X; Ennabli 1995, ill. p. 114; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 421; Simon 1994, n° 100.

26. Carthage, Musée National (fin du IVe s. - début du Ve s. ap. J.-C.) : M. Blanchard-Lemée, *MEFRA* 100 (1988), p. 371 et n. 6; Ennabli 1986, p. 33-34, pl. IV; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 167.

27. Piazza Armerina, Villa Erculia, appartement des maîtres B, salle à abside 35 : G. V. Gentili, *La Villa Erculia di Piazza Armerina* (1959), pl. 37; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 466; Lavin 1963, p. 228, 264, n. 380, fig. 74; A. Ricci, dans *Filosofiana*, p. 258-268, fig. 156-165, dépliants 38 fig. 80.

28. Piazza Armerina, Villa Erculia, frigidarium des Thermes, salle octogonale 4 : Gentili, *op. cit.* (n. 27), p. 26, 33, 38, 45, fig. 8, pl. 3; Icard-Gianolio, Szabados 1992, n° 216; Lavin 1963, p. 228, fig. 42-53; A. Ricci, dans *Filosofiana* p. 340, 357-358, pl. 2, dépliants 58-59, fig. 139-140, 208-210, 213-216.

29. *Filosofiana*, fig. 210.

30. Les « volutes isolées » datent de la création du pavement (*Filosofiana*, pl. II).

l'utilisation des volutes (par exemple sous le pied d'une déesse[31]) et la variété de leurs formes et de leurs dimensions permettent leur intégration discrète dans ces compositions plus maîtrisées que celles de Carthage.

La conception de la queue des créatures marines sur les mosaïques du Bardo, de Sidi Ghrib et de Piazza Armerina est habituelle mais son utilisation en tant qu'élément « isolé » est rare, et c'est finalement le schéma de l'animal marin fantastique qui est modifié. Celui-ci n'est plus montré entier et cohérent, mais il est parfois tronqué et réduit à un ou plusieurs de ses éléments. La partie antérieure de la créature, plus décorative et qui permet l'identification de l'espèce, est parfois représentée sans la queue, comme sur la mosaïque d'Arion de Piazza Armerina, ou au contraire seuls les enroulements sont montrés. Sur le pavement du Bardo, les volutes « isolées » sont des motifs décoratifs à part entière, indépendants, utilisés comme substituts aux dauphins, poissons ou coquillages, pour combler les vides et enrichir la scène.

Si, d'un point de vue pictural, les volutes sont limitées à un rôle décoratif, elles recréent aussi dans l'imagination du spectateur attentif tout un monde sous-marin où évolueraient des créatures invisibles à la surface, alors que dans la plupart des autres mosaïques tous les éléments de la scène sont visibles, comme s'ils étaient au-dessus des flots. En effet, la mosaïque du Bardo ne doit pas être imaginée placée sur un mur, comme aujourd'hui, mais au niveau du sol et utilisée probablement comme fond d'un bassin rempli d'eau. Dans ces conditions, les volutes qui émergent et les créatures immergées qu'elles supposent impliquent une troisième dimension. Pour le spectateur imaginatif, la profondeur marine dépasse alors le niveau du pavement lui-même et devient illimitée, et un jeu imaginaire s'instaure entre la surface de l'eau du bassin, la surface de la mer représentée, le fond du bassin situé au niveau du pavement, et les fonds sous-marins inventés.

L'emploi particulier du motif des enroulements de queue de créature marine comme élément « isolé » semble donc exister sur un nombre restreint de mosaïques à peu près contemporaines et toutes liées entre elles, géographiquement ou stylistiquement. Ce sont des créations de qualité et de « prestige » réalisées pour de riches commanditaires, comme le laissent deviner les dimensions et l'utilisation des mosaïques et des bâtiments qu'elles ornaient[32].

Les deux pavements de Sidi Ghrib et celui du Bardo proviennent de la même zone géographique, ce qui peut expliquer leurs similitudes. Celles-ci, nombreuses et plus inattendues entre la mosaïque du Bardo et celles de Piazza Armerina, réalisées en Sicile, concernent aussi bien les personnages divins que les animaux. Sur ces trois pavements, les circonvolutions ont des couleurs et un aspect semblables, alors que, parmi les documents gréco-romains, une grande variété existe dans le traitement de la nageoire dorsale, plus ou moins fine, parfois intermittente, et celui de la nageoire caudale. Le pavement du Bardo et ceux de Sicile présentent le même bestiaire marin fantastique très varié (cheval, kétos, fauve, taureau, cerf, capricorne ?) dans lequel les cerfs[33], les

31. *Filosofiana*, dépliant 38, en bas à droite.

32. La taille du pavement de Carthage est exceptionnellement grande. Les thermes de Sidi Ghrib, pourvus de tous les perfectionnements techniques et ornés d'un programme décoratif élaboré et cohérent, sont ceux d'une habitation privée particulièrement luxueuse (Ennabli 1986, p. 49-55). Quant à l'importance des édifices et des pavements de Piazza Armerina, elle n'est plus à démontrer (Dunbabin 1978, p. 197 sq.).

33. Mosaïque d'Arion (*Filosofiana*, fig. 165).

capricornes[34], les taureaux[35] et les kétoi au poitrail rayé[36] sont réalisés selon des schémas proches. Plusieurs Néréides ont la même coiffure en chignon et sont parées d'un collier large rarement employé dans leur iconographie[37] : la déesse avec un voile arrondi au Bardo (**fig. 4**), celle à la feuille dans le pavement octogonal[38], et dans la mosaïque d'Arion celles qui tiennent un miroir ou un coquillage, ou celle qui nage[39], et surtout la Néréide surmontée de sa draperie[40].

La Néréide abreuvant le capricorne dans le pavement octogonal[41] et la nageuse de Carthage ont une coiffure sans tresses et des bijoux (bracelets rigides aux bras et poignets, torque [?] simple) semblables. Sur l'autre mosaïque sicilienne et celle du Bardo, les Néréides nues qui nagent en écartant les bras[42] suivent le même schéma, certes bien connu depuis l'époque classique mais moins fréquent que celui de la « Néréide cavalière »[43]. Enfin, les Amours ont des bijoux et des positions qui se ressemblent[44]. La comparaison minutieuse des visages, des expressions, des positions et des proportions des corps dévoilerait probablement d'autres ressemblances intéressantes.

Tous ces points communs sont autant d'indices supplémentaires qui permettent de soutenir l'hypothèse d'une influence des créations africaines sur celles de Piazza Armerina, ou celle de l'existence d'un courant artistique commun et même d'un atelier de mosaïstes qui aurait travaillé sur plusieurs de ces mosaïques, suppositions déjà largement commentées par K. M. Dunbabin[45].

Bien qu'élaborées à partir de poncifs, ces cinq mosaïques de Piazza Armerina et de la région de Carthage, probablement rattachées au même courant artistique, présentent

34. Mosaïque octogonale (*Filosofiana*, fig. 210). Le capricorne, la gazelle et le cerf marins n'accompagnent pas souvent les Néréides.

35. Mosaïque d'Arion (*Filosofiana*, fig. 164).

36. Mosaïque d'Arion (*Filosofiana*, fig. 157 et 160).

37. Dès les représentations grecques, surtout hellénistiques, les Néréides portent toutes sortes de bijoux. Leurs colliers, plutôt fins, sont le plus souvent des colliers de perles, parfois des chaînes et des torques.

38. *Filosofiana*, fig. 208-209.

39. *Filosofiana*, fig. 158, 161 et 159.

40. *Filosofiana*, fig. 162.

41. *Filosofiana*, fig. 210 et 214-215.

42. *Filosofiana*, fig. 159 et dépliant 38.

43. Sur les documents grecs ou italiotes, la Néréide qui nage s'agrippe généralement à un animal (dauphin, poisson ou seiche), placé près d'elle, qui l'entraîne (Icard-Gianolio, Szabados 1992, n^{os} 28, 343, 377). La déesse a une pose plus ou moins alanguie sur les documents romains qui reprennent le schéma avec d'autres animaux. Elle nage seule sur quelques peintures et mosaïques romaines (Icard-Gianolio, Szabados 1992, n^{os} 16-18. — Mosaïque avec Vénus ou une Néréide : Tunis, Bardo 3648, cf. n. 11). Des plaquettes d'os du III^{e}-IV^{e} s. ap. J.-C. (Icard-Gianolio, Szabados 1992, n^{os} 22-24; L. Marangou, *Bone Carvings from Egypt I. Graeco-Roman Period. Benaki Museum Athens* [1976], n^{os} 145, 167, 173-175, 230) et des documents tardifs ou coptes (Icard-Gianolio, Szabados 1992, n^{os} 19-21) reproduisent aussi le motif. Le schéma utilisé pour la mosaïque du Bardo est intermédiaire entre celui de la nageuse solitaire et celui de la nageuse entraînée par un animal. Sur celle d'Arion, la déesse est soutenue par un Amour et deux dauphins.

44. Pour les Amours nageurs : *Filosofiana*, fig. 157, 159, 161, 163. Pour les Amours cavaliers : *Filosofiana*, fig. 157.

45. Dunbabin 1978, p. 196 sq., avec la mention d'autres articles sur ce sujet; Dunbabin 1982, p. 191-192. A. Ennabli signale un autre rapprochement iconographique entre des documents de la région de Carthage et d'Italie (Ennabli 1981, p. 54-55, pl. I-II) : la mosaïque de l'enlèvement d'Amymone de Sidi Ghrib et une peinture, bien antérieure, de Stabies (Stabies, Musée de Castellamare) : J. M. Croisille, *Latomus*, 25/2 (1966), p. 250, pl. 7-8.

de nouvelles tentatives graphiques qui n'ont apparemment pas de parallèle parmi les autres mosaïques marines antiques. Ces essais audacieux impliquent peut-être l'existence d'un atelier où des artistes novateurs, capables de réussir de grandes réalisations prestigieuses pour de riches commanditaires, ne se contentaient pas seulement de juxtaposer des motifs connus mais les intégraient dans une scène relatant une histoire (vie marine, enlèvement d'Amymone, etc.) et tentaient de susciter la participation du spectateur en l'entraînant à imaginer une nouvelle dimension sous-marine.

Anne-Violaine Szabados.

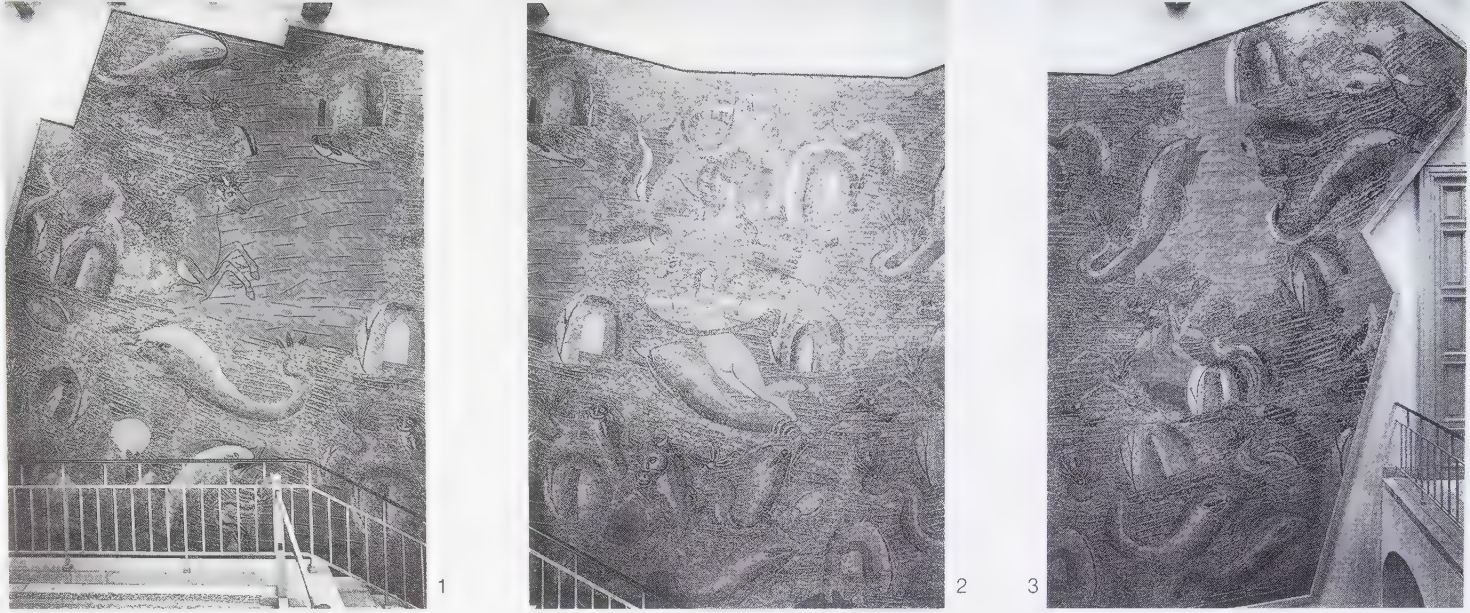


Fig. 1-3. — Grand fragment de la mosaïque du Bardo inv. 2772 (photos DAI Rome, nos 62.523-61.525).

Fig. 4. — Détail de la mosaïque du Bardo inv. 2772 (photo CNRS-LIMC, Paris).

THE SATYR-PLAY "SPHINX" OF AISCHYLOS AGAIN

A visit to the Fetichié Tzami in the area of the Roman Agora of ancient Athens, known also as the Mosque of the Conqueror or the Wheat Market Mosque, was the occasion of my acquaintance with a small but important sherd. It is presented here for the first time *, in the volume in honour of Professor L. Kahil. Among her other accomplishments, Professor Kahil was the moving force which, in a remarkably short time, provided us with the *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, an invaluable tool of research comprising many volumes. As we all know, a great deal of pottery is stored in the Tzami, particularly loutrophoroi from the Sanctuary of the Nymph on the southwest slopes of the Acropolis.[1]

The sherd, No. 1955 NAK 850[2] (**figs. 1-2**), was found outside the sanctuary. It comes from the shoulder of a hydria-kalpis. Stylistically the representation is near the Mannerists

* For permission to study and publish this sherd, I thank warmly I. Trianti, Director of the First Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities and Director of the Acropolis Museum, and M. Tsone-Kyrkou. I am obliged also to M. Tsone-Kyrkou for the photograph of the sherd. My thanks go also to M. Pologiorgi for the hospitality and assistance she gave me during my study of the sherd in the Fetichié Mosque. I also wish to thank M. True and I. Wehgartner for providing me with the photographs of the Getty lekythos and the Fujita hydria respectively, and S. Pingiatoglou, D. Tsiafaki and Z. Kotitsa for their help. The translation of the Greek text is due to M. Caskey. Finally, I am grateful to Professors N. Hourmouziades and K. Tsantsanoglou and to M. Pipili who gave me much of their valuable time discussing with me problems related to this work.

1. See J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens* (1971), p. 361-364. See also : V. Sabetai, *The Washing Painter : A Contribution to the Wedding and Genre Iconography in the Second Half of the Fifth Century B.C.*, II (Diss. Univ. of Cincinnati, 1993), especially p. 94-197; M. Tsone-Kyrkou, "Λουτροφόρος ερυθρόμορφη. Εικονογραφικές παρατηρήσεις", *Praktika of the XII International Conference of Classical Archaeology*, II (1988), p. 225-230 and n. 1 with bibliography; *Ead.*, "Η Πρωτοαττικη πρόκληση. Νέες κεραμικές μαρτυρίες", in J. H. Oakley, W. D. E. Coulson, O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters* (1997), p. 423; *Ead.*, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* "Nymphe I", p. 902 (with bibliography); H. Papadopoulou-Kanellopoulou, Ιερό της Νύμφης. Μελανόμορφες Λουτροφόροι (1997). The Tzami is used for storage by the First Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities.

2. Measurements : Max. pres. L. 0.10m. Max. pres. H. 0.09m. Th. 0.006-0.01m. The sherd has a high relief line, as for example on the details of the face, on the folds and on the lotus chain that forms the top border of the scene. The flat line is used very little (for example on the hand of the Satyr, below his closed fingers). Preliminary sketching is visible on the Satyr's face, for example behind his ear and on his neck. It shows that the figure had been drawn initially a little further to the left. Traces of the wheel are serried on the inner surface of the sherd and in the area of the shoulder, whereas on the neck they are further apart. Here there is a spot from the dripping of thin paint.

and it should be dated around 460 B.C. Parts of two Satyrs remain from the main decoration on the shoulder of the vase. They are facing right and they hold each a sceptre. That the sceptres are slanting suggests that the daimon followers of Dionysos were shown seated. The most completely preserved Satyr wears a himation and perhaps a chiton as well. Applied white, now peeled off, was used for the beard and the hair at the back of the head. As frequently in representations of Satyrs, the top of the head is shown as bald. What is preserved of the scene indicates that the Satyrs were represented alike, so we can conclude that the second Satyr, a small bit of whose forehead is also preserved, likewise held a staff in his left hand, was likewise "hoary" and was clad in similar fashion to the first. On the left part of the sherd there are traces of the uppermost root of the vertical handle of the hydria. This shows that the preserved fragment comes from the left part of the main scene of the vase. It was framed at the top by a chain of inverted alternating buds and semi-open lotus flowers.[3] As frequently on the hydrias of the Mannerists, there will have been a similar lotus chain below the main scene at the height of the two horizontal handles of the vase. Left and right the scene will have been bordered by bands of dots arranged in two "vertical" rows.[4]

Even though only a small bit of the main scene of the hydria has been preserved, there can be no doubt that the Satyrs represented here are part of a theatrical chorus. Thus the scene on the vase comes from a satyr-play. The distinctive similarities of this scene with another wholly preserved scene on a hydria of about the same time, together with a number of iconographical details preserved on our sherd, enable us to recognise the very theme of the satyr-play represented. Specifically : seated, elderly Satyrs, clad in himatia and holding sceptres, are found on a hydria, slightly earlier than our sherd, that has been connected with the works of the "earlier Mannerists". It is now in the Fujita Collection[5] (**figs. 3-4**). On this vase, as we can see from the open mouths of the Satyrs, the chorus is shown conversing with the Theban Sphinx who is high up on a rock. E. Simon, who devoted a monograph to this excellent hydria, quite rightly connects the scene with the "Sphinx", the satyr-play presented by Aischylos in 467 B.C.[6] The scene on our sherd is, I think, inspired by this same work. This interpretation is reinforced not only by the open mouth and glance of the preserved Satyr who clearly is looking upwards, but also by traces of the Sphinx itself, evidently of her wings, which are preserved at the right edge of the sherd just above the band with the lotus chain. The beast, probably again turned to the right,[7] will have stood on a high projection, such as

3. Some of the petals have been omitted.

4. See for example J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period* (1975), figs. 323, 325-327.

5. See E. Simon, "Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos", *SHAW* 5 (1981), p. 21 ff., 36 ff., pls. 8-12; *Ead.*, "Satyr-plays on Vases in the Time of Aeschylus," in D. Kurtz, B. Sparkes (eds.), *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens* (1982), p. 141-142, pl. 37a-b; *Ead.*, *The Ancient Theatre* (1982), p. 17, pl. 7; *Ead.*, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* "Silenoi", p. 1125, no. 160*; K. Schefold, F. Jung, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1989), p. 65, fig. 45; J. R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society* (1994), p. 40, fig. 2.15, 42; J.-M. Moret, *Oedipe, La Sphinx et les Thébains* (1984), p. 188, no. 188, pl. 90; 91,1.

6. See E. Simon, "Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos", *op. cit.* (n. 5), p. 7 f.

7. The curve of the preserved part of the wing indicates that the Sphinx was turned towards the right. There are to be sure examples showing the Sphinx turned to one side but with head turned back in the opposite direction (see for example Moret, *op. cit.* [n. 5], pls. 19,1; 26; 31,2; 35,2; 36,3,5; 37,2), and there are examples on which the Sphinx is frontal or almost so (see for example Moret, *op. cit.*, pls. 26,2; 67; 69).

a rock.[8] This is the only way to explain the fact that the scene at this point leaves its upper border, as we can see from the interruption in the reserved line bordering the top of the lotus chain. The most basic difference between the scene on the Fujita hydria and that on our sherd is the position of the Sphinx. On the first the Sphinx is at the left edge of the scene, whereas on the Athens hydria the monster appears to be in the middle of the scene, framed right and left by members of the chorus.[9] There will have been a total of four or five Satyrs.[10]

Given the exceedingly fragmentary condition of our sherd we cannot expect the sort of valuable new information that the hydria in the Japanese collection has provided about the lost play of Aischylos, of which only a few fragments have survived.[11] The most unexpected and thus the most important new information from the Fujita hydria, supported also by the new sherd, pertains to the chorus of Satyrs. Until this hydria appeared, specialists believed that the chorus in Aischylos' satyr-play "The Sphinx" was made up of the usual Satyrs who, daring and fearful, unbridled and modest, violent and self-disciplined, hoped to solve the riddle of the Sphinx.[12] No one suspected that the chorus could be composed of aged, white-haired Satyrs,[13] and still more significant, Satyrs in the role of the "βουλή των γερόντων" (Council of the Elders), as we see from their luxurious garments, the diadems on their heads, the fine cloth covering the seats of their chairs and particularly the sceptres they hold.[14] All this is clearly shown especially on the Fujita hydria[15] but also on our sherd. There was very likely a comparable chorus of "Theban Elders" in the "Laios",[16] one of the two lost works of Aischylos' Theban Trilogy[17] which, together with the "Seven Against Thebes" and the satyric "Sphinx", he entered in the Greater Dionysia of 467 B.C., to win his first victory. The satyr-play will thus have been a sort of "parody", or rather, a take-off on the tragic chorus he had just presented in the theatre orchestra; perhaps in this fashion contributing to the satisfaction and pleasure of the audience, who after all had just been burdened by a succession of three oppressive tragedies. By the device of a chorus of Satyrs, moreover, Aischylos bound this particular tragic trilogy more closely to the satyr-play that accompa-

8. The similarity of the scene on our sherd with that on the Fujita hydria where the Sphinx is on a rock, persuades me that here too there was probably a rock rather than a column or pillar of some sort.

9. That is, we will have had an arrangement familiar from the iconography of the theme of the Sphinx and the Thebans. See for example MORET, *op. cit.* (n. 5), pls. 17; 18,1; 19; 20-21; 26; 40,2; 47. For these scenes see also *infra* n. 58.

10. For the number of figures making up the Chorus of a satyr play, see D. SUTTON, "The Greek Satyr Play", *Beiträge zur klassischen Philologie* 90 (1980), p. 140.

11. See S. RADT, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 3 : *Aeschylus* (1985), p. 341-343, nos. 235-237.

12. See N. HOURMOUZIADES, *Satyrika* (1974), especially p. 33 ff.

13. Aged Satyrs made up the chorus also of other satyr plays by Aischylos, such as in the "Trophoi" ("The Nurses") (see HOURMOUZIADES, *op. cit.*, p. 113) . We have also, more frequently, a chorus of elders in the poet's tragedies such as the "Agamemnon" or the "Persians". In this work, as we know, the chorus was made up of elderly Persian aristocrats. Even so, judging by what is known at present, a chorus of aged Satyrs appears to have been unusual in the satyr plays. For a chorus of aged satyrs in vase-painting see *infra* n. 34.

14. See *Iliad* I 237-239; XVIII 503-505.

15. See SIMON, *loc. cit.* (n. 6), especially p. 22-28.

16. See A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*[3] (1972), p. 89.

17. The fragments preserved of both the "Laios" and the "Oidipous" are hopelessly meagre. See RADT, *op. cit.* (n. 11), p. 231-232, nos. 121-122a, 287-288. About the chorus of the "Oidipous" nothing is known. The possibility of a chorus of "Elders" cannot, however, be excluded.

nied it. In the best possible way the presence of the Satyrs was woven into the fabric of the work.[18]

The two vase paintings, especially that on the Fujita hydria, make it clear that the Sphinx was present in the orchestra,[19] thus inviting us to further exploration of the subject. E. Simon believes that the role of the Sphinx was most likely played by an actor.[20] Yet the way in which the Sphinx is portrayed on the hydria in the Private Collection hardly supports such an hypothesis. Indeed comparable representations in vase-painting make it quite clear when an actor is playing the part of the figure portrayed.[21] Probably there will have been an image of the creature e.g. in clay, an arrangement familiar from similar examples of satyr-plays.[22] In this way it would have been possible to meet another requirement of the work. When the moment came and the Sphinx "από της ακροπόλεως εαυτήν έρριπτεν"[23] ("threw herself from the acropolis"), the fall of the clay image from the rock and its shattering on the floor of the orchestra will have been most effective and will most certainly have surprised and impressed the audience. In this particular satyr-play of Aischylos, to be sure, the Sphinx cannot have been a mute figure.[24] The lines of the Sphinx will have been spoken by an "actor" hidden somewhere, perhaps in the rock on which the Sphinx was placed. Similar arrangements are not unknown in the ancient Greek theatre[25] and they are likely to have been shown also in vase painting.[26] The creature on the rock, together with the

18. It is well known that the satyr-play was strongly influenced and formed by tragedy, even though one of the difficulties faced by the writer of a satyr-drama was to justify the presence in the drama of a satyr chorus. Thus sometimes the chorus of Satyrs becomes a chorus of fishermen, althletes, shepherds, paidagogues and so on. See SUTTON, *op. cit.* (n. 10), p. 137. For an Attic vase by the Kodros Painter showing a chorus of Satyr-paidagogues, see *infra* n. 52. We should not overlook the fact that during at least the first decades of the satyr-drama's existence, the chorus played a leading part. For the connection of the satyr-drama with tragedy and for the difficulties presented by the satyr chorus in satyr-drama, see for example HOURMOUZIADES, *op. cit.* (n. 12) at various places such as p. 59 f., 62 f., 69 f., 147 and especially p. 165 f. See also SUTTON, *op. cit.* (n. 10), p. 35.

19. See HOURMOUZIADES, *op. cit.* (n. 12), p. 33.

20. SIMON, *loc. cit.* (n. 6), p. 24.

21. Scenes showing representations of actors playing the roles of birds, horses and hybrid creatures including sphinxes are well known. See G. SIFAKIS, *Parabasis and Animal Choruses* (1971), p. 73 ff., 78 ff., pls. I, VI, VII and O. TAPLIN, *Comic Angels* (1993), figs. 12.6; 18.18; 24.28. For a single instance, an Apulian oinochoe, where the role of the Sphinx is assumed by an actor, see A. KOSSATZ-DEISSMANN, *LIMC* IV (1988), *s.v.* "Eumas", p. 54, no. 1*.

22. See for example HOURMOUZIADES, *op. cit.* (n. 12), p. 147, 245 n. 103.

23. Apollodorus, *Bibl.* III 5,8.

24. See HOURMOUZIADES, *op. cit.* (n. 12), p. 33-34 and SIMON, *loc. cit.* (n. 6), p. 22. The Sphinx will likewise have spoken in Euripides' "Oidipous". See SIMON, *loc. cit.* (n. 6), p. 22, n. 59. We note also that there are vase-paintings in which the Sphinx is clearly shown as speaking. See for example SIMON, *loc. cit.* (n. 6), p. 28-31, pl. 15. See also MORET, *op. cit.* (n. 5), p. 39-40, pl. 23 and B. KREUZER, *Frühe Zeichner 1500-500 vor Chr. Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H. A. Cahn* (1992), p. 86-88, no. 91. For a recent attempt to give a symbolic meaning to one such scene, on the cup in the Vatican by the Oedipus Painter, see H. HOFFMANN, *Sotades* (1997), especially p. 80 ff.

25. For example, it has been assumed that there was a similar scene in the "Prometheus" of Aischylos. In this case scholars have suggested that attached to the rock was a large wooden likeness which the actor entered. See LESKY, *op. cit.* (n. 16), p. 146 with relevant bibliography; O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus* (1977), p. 243-245 (he himself rejects this view) and G. MURRAY, *Aechylus, the Creator of Tragedy* (1940), p. 39.

26. For example on an Apulian calyx-crater in a private collection it is likely that the music heard by the implied audience of the farce represented, will not have been provided by the two flutists shown in the scene but by an official musician who appears to be hiding behind a tree. See M. TIVERIOS, *Ελληνική Τέχνη.*

"invisible" actor, will probably have appeared in the orchestra drawn on a "primitive" *ekkyklema*, that is a simple low stand on wheels.[27] The presence of the tree on the Fujita hydria is probably taken directly from related stage design of the time. This is suggested not only by the existence of the tree in other scenes related to satyr-plays[28] in vase-painting but also by Vitruvius' statement[29] that trees, hills, caves and other rural features are characteristic of the stage settings for satyr-drama.

As for the subject of the play itself, we have nothing of significance to add to what E. Simon has already written.[30] The work will have opened with the arrival of a herald announcing to the people of Thebes Kreon's decision to give the Theban throne to whoever could solve the riddle of the Sphinx, together with his sister Iokaste, wife of the murdered king Laios, in wedlock.[31] The reason for Kreon's decision was the destruction wrought by the monster of his beloved son, Haimon.[32] The entire scene was no doubt set in the Agora of Thebes,[33] and specifically in the "βουλή των γερόντων" where the respected citizens of Thebes were gathering and whose roles were played by actors in the guise of aged Satyrs. Aischylos' choice of such a chorus[34] was successful indeed, for the "γέροντες αριστῆες" as the wisest of the city were the ones most likely to solve the riddle, and save the city. They took their place in the "Boule" and conferred as to how to deliver the city from the Sphinx, securing for themselves these enticing rewards in exchange. Then, suddenly, the terrible monster makes its appearance from above, from the acropolis of Thebes, the famous Kadmeia. The Sphinx's rock in these productions is usually identified as Mt. Phikion, a hill outside Thebes on which, tradition says, the Sphinx sat and uttered her riddle to passers-by.[35] Yet there is nothing to exclude the possibility that bound by the conventional demands of a theatrical work, Aischylos created a variation of the tale or followed yet another tradition in which the Sphinx sat in the Kadmeia. Apollodoros states clearly that the monster fell to its death "from the

Αρχαία Αγγεία (1996), p. 348, no. 203, fig. p. 203. For this vase specifically see TAPLIN, *op. cit.* (n. 25), especially p. 70 ff., 75 ff.

27. The existence of the ekkyklema in the theatre of the fifth century B.C. has to be sure not been accepted by all. From the relatively large bibliography, see N. HOURMOUZIADES, *Production and Imagination in Euripides* (1965), p. 93 ff., 96 f.; *Id. Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*[2] (1991), p. 61 ff.; TAPLIN, *op. cit.* (n. 21), especially p. 325-327, 369-370, 442-443 and 442 n. 1 with relevant bibliography (he accepts the existence of the ekkyklema in the 5th century B.C., but after the time of Aischylos); LESKY, *op. cit.* (n. 16), p. 117-118 and n. 75; H.-D. BLUME, *Einführung in das Theaterwesen* (1978), p. 69-70 and n. 198-201.

28. See for example F. BROMMER, *Satyrspiele*[2] (1959), p. 23, fig. 14; 24, fig. 15; 36, fig. 29 and A. D. TRENDALL, T. B. L. WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama* (1971), p. 35, figs. II,9 and II,10.

29. Vitruvius V 7, 9.

30. SIMON, *loc. cit.* (n. 6), p. 19-34. For the hypothesis of the play see also HOURMOUZIADES, *op. cit.* (n. 12) p. 33 ff., 43, 57, 183 n. 55, 56, 61, p. 241 n. 85 and SUTTON, *op. cit.* (n. 10), p. 28-29, 148-151, 155.

31. E. SIMON, *loc. cit.* (n. 6), p. 19-20 believes that Kreon himself will have made this announcement.

32. SIMON, *loc. cit.* (n. 6), p. 16.

33. E. Simon believes that the entire scene took place on the Kadmeia, the acropolis of Thebes. See SIMON, *loc. cit.* (n. 6), p. 31-32 and n. 107 with relevant bibliography.

34. Aischylos employed a chorus of aged Satyrs also in the "Trophoi" ("The Nurses") because the fabric of the play demanded it. Such choruses, however, appear to have been infrequent (see *supra* n. 13). Choruses of aged Satyrs are only infrequently shown in Attic vase-painting. The bell-crater of Polion in New York is the best known example. On this most recently see SIMON, *loc. cit.* (n. 6), p. 26-28, 33-34, pl. 13,2.

35. MORET, *op. cit.* (n. 5), p. 69; A. LESKY, *RE* III A 2 (1929), *s.v.* "Sphinx", col. 1703-1705, 1709, and E. KIRSTEN, *RE* XIX 2 (1938), *s.v.* "Phikion", col. 2086. See also N. PAPAHADZIS, *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις, Βοιωτικά-Φωκικά* (1981), p. 177, n. 4; 178, fig. 223.

acropolis".[36] Moreover, on a red-figure vase from early in the second half of the 5th century B.C., the monstrous Sphinx is accompanied by the inscription ΚΑΣΣΜ[Ι]Α. Whether the inscription refers to the beast or the site, it verifies the connection of the Sphinx with the Kadmeia.[37] It is precisely this connection that is likely to have prompted many artists to show the Sphinx on a column[38] rather than on a rock. This obviously refers to an inhabited area. The sudden appearance of hybrids and other monsters before an astonished chorus of Satyrs is a frequent and popular motive in satyr-drama.[39] Without question there will have been to-and-fro, most of it amusing, between the Sphinx and the Chorus as a whole or even with individual Satyrs on the subject of the riddle.[40] As the dialogue neared its end the position of the "wise" citizens will have become more and more desperate. The Sphinx will have been preparing to seize and devour the first "Satyr" when at the crucial moment Oidipous makes his appearance.[41] The "ξένος" (stranger)[42] answers the riddle and the Sphinx is cast out of the Kadmeia.[43] The city is finally free of the murderous monster and in the orchestra, among the shattered pieces of the Sphinx and before the "βουλή των γερόντων" (Council of the Elders) Kreon now appears. He crowns the deliverer of the city[44] and, faithful to his promise, he offers him

36. *Supra* n. 23.

37. See Moret, *op. cit.* (n. 5), p. 69 and n. 6, 146-147, 189, no. 196, pl. 96,2; I. Krauskopf, *LIMC* VII (1994), *s.v.* "Oidipous", p. 8, no. 68*.

38. In connection with this see Moret, *op. cit.* (n. 5), p. 69 ff.; Simon, *op. cit.* (n. 6), p. 31; C. Robert, *Oidipus I* (1915), p. 51 ff. See also U. Hausmann, "Oidipus und die Sphinx", *JbKuSammlBadWürt* 9 (1972), p. 13.

39. See Simon, *loc. cit.* (n. 6), p. 19; *Ead.*, "Satyr-plays on Vases in the Time of Aeschylus", *in* D. Kurtz, B. Sparkes (eds), *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens* (1982), p. 141. On "terateia" (marvellousness) see Hourmouziades, *op. cit.* (n.12), especially p. 56-58 and 106-109.

40. The scene on a Paestan column-crater by Python, in Naples, has been connected with this point of Aischylos' satyr-play "The Sphinx". See for example Trendall, Webster, *op. cit.* (n. 28), p. 32 and fig. II,5. Here, since the old Satyr talking with the Sphinx holds a bird, some have thought of a fable of Aesop. According to it, an impious man, holding a bird, went to check the credibility of the Delphic Apollo "asking him whether the thing he was holding under his arm was dead or alive, while he arranged the fate of the bird accordingly, that is to conflict with the answer given by the god." A similar scene is thought to have been played in Aischylos' "Sphinx". See Hourmouziades, *op. cit.* (n. 12), p. 34. Even so, it would be difficult to connect the bird held by the old Satyr on Python's crater with such an episode; for this vase-painter frequently represents old Satyrs holding birds in scenes that have nothing to do with the Theban Sphinx. See Moret, *op. cit.* (n. 5), p. 121-122, pl. 93. See also *infra* n. 51. For other representations of single Satyrs conversing with the Theban Sphinx, and likely to be inspired by this same work of Aischylos, see F. Brommer, *Satyrspielvasen in Malibu, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* I (1983), p. 118-119 and here **fig. 5**; see also K. Schauenburg, *in Festschrift U. Hausmann* (1982), p. 233, pl. 51, 3 and *infra* n. 49.

41. Perhaps the lemma "κνοῦς" which is preserved from Aischylos' satyr-play "The Sphinx", meaning a strange noise of feet or the sound of the axle of a chariot wheel (see Radt, *op. cit.* [n. 11], p. 343, no. 237), refers to the very arrival of Oidipous, the hero "with his lower limbs swollen". Hourmouziades, *op. cit.* (n. 12), p. 183, n. 56, connects this with the arrival of the Sphinx.

42. Oidipous is characterised thus in the preserved line of Aischylos' satyr-play "Sphinx". See Radt, *op. cit.* (n. 11), p. 342, no. 235 and Hourmouziades, *op. cit.* (n. 12), p. 33-34, 183, n. 55 and 61. Keuls' opinion that the role of Oedipous in Aeschylous' satyr-play was acted by a satyr is not very plausible. See E. C. Keuls, "The Social Position of Attic Vase Painters", *in* J. Christiansen, T. Melander (eds), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery* (1988), p. 302-303.

43. The "riddle" was a "favourite motive in satyr-drama"; see Hourmouziades, *op. cit.* (n. 12), p. 33-34, 96-99, 103-104. Keuls, *op. cit.*, suggests that in Aeschylous' satyr-play the sphinx made sexual overtures to the Oedipous-Satyr.

44. The longest fragment preserved from this work of Aischylos may perhaps refer to exactly this point in the play (see Radt, *op. cit.* [n. 11], p. 342, no. 235 and Hourmouziades, *op. cit* [n. 12], p. 183, n. 55). See Lesky, *op. cit.* (n. 16), p. 144, 145.

the throne of Thebes and Iokaste as his wife.[45] There follows a magnificent feast with amusing and jolly conversation including also of course the old Satyrs,[46] in celebration of the many fortunate events that have followed one on another : the extermination of the monster and the deliverance of the city, Oidipous' ascent to the throne of Thebes and his marriage with Queen Iokaste.

That two Attic vase paintings have been preserved which are directly related to Aischylos' satyric "Sphinx", may well be coincidental. Since these two representations, however, are not far in time from the year 467 B.C.,[47] when Aischylos presented his satyr-play, and since to date no other theatrical work is known to be represented in multi-figured compositions on more than one Attic vase,[48] a number of other considerations are permissible. Moreover there are other Attic vases, some of them contemporary with the staging of the satyric "Sphinx", which seem to have been influenced by this work of Aischylos.[49] The frequent representation, directly or indirectly, of Aischylos' satyric "Sphinx" on Attic pottery[50] must reflect the special impression this work made on its viewers. Indeed related vase paintings produced by potters outside Attica suggest that probably Aischylos' satyr-play continued to impress people later on, and outside Attica as well.[51] We have already mentioned above the probable innovations of the great poet

45. See Simon, *loc. cit.* (n.6), p. 32-33 and Hourmouziades, *op. cit.* (n. 12), p. 34-35.

46. Hourmouziades, *op. cit.* (n. 12), p. 34, 241-242, n. 85 does not exclude the possibility that this was followed by a festive symposion.

47. The hydria of the Fujita Collection must be exactly contemporary with the date of 467 B.C. (see Simon, *loc. cit.* [n. 6], p. 21). It is a work by one of the "earliest Mannerists" and it has been connected stylistically with the work of the Acragas Painter or the Leningrad Painter (see Simon, *loc. cit.* [n. 6], p. 21, 37-38). Our sherd appears to be slightly more developed, with a date around 460 B.C.

48. The likeness evident in the rendering of the scene of the satyric "Sphinx" of Aischylos on both the Fujita hydria and the Athens hydria, apart from the dependence of the two vase-painters on the same text, could be due to the existence of a prototype in the form of a painting. It is known that on the occasion of theatrical victories painted pinakes representing the subject of the works that won were placed in the sanctuary of Dionysos at Athens. See Simon, *loc. cit.* (n. 6), p. 21-22, n. 58 and H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen* (1971), p. 5 ff.

49. See for example a red-figured calyx-crater in Lecce Mus. Prov. no. 610 (Moret, *op. cit.* [n. 5], p. 173, no. 69, pl. 39,2-3) which on one side shows Oidipous and the Sphinx and on the other a Satyr, and the well-known kylix by the Oidipous Painter in the Vatican, Mus. Greg. Etr. no. 16.541 (Moret, *op. cit.* [n. 5], p. 175, no. 87, pls. 50; 51,1) with Oidipous and the Sphinx on the interior and on the exterior scenes with Satyrs. These two vases must be contemporary with Aischylos' satyric "Sphinx". Somewhat later, around 425 B.C., is an aryballoid lekythos in Malibu, J. Paul Getty Museum no. 86.AE.257 (ex Bareiss Coll. number 244) (here **fig. 5**), most likely a work of Polion, which shows a Satyr standing before a Sphinx (Moret, *op. cit.* [n. 5], p. 188, no. 189, pl. 91,2). For this vase see also *supra* n. 40, A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler* (1988), p. 218 and n. 329, fig. 75b (p. 217) and *CVA* The J. Paul Getty Museum 7, p. 53-54, no. 51, pl. 375; 376,1; 379,7-8 and fig. 25.

50. For the proportion of preservation of "good" Attic vases, see M. Tiverios, "Παναθηναϊκά", *AD* 29 (1974), p. 153, n. 56.

51. See for example the Paestan bell-crater of Python, in Naples Nat. Mus. H 2846 (here *supra* n. 40), an Etruscan calyx-crater in Parma C 101 by the Sommavilla Painter (see Moret, *op. cit.* [n. 5], p. 188, pl. 68,2), an Italiote hydria in Madrid, Nat. Arch. Mus. 11.143 (L 322) (see Moret, *op. cit.* [n. 5], p. 101, n. 8) and probably an Apulian oinochoe in Taranto, Nat. Mus. 52.444 (here *supra* n. 21). For these vases see also Moret, *op. cit.* (n. 5), p. 139-142. A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* (1978) who has studied extensively the influence of Aischylos' works on South Italian vase-painting, appears to think that the scene on the Python crater in Naples no. H 2846 need not necessarily be connected with the "Sphinx" of Aischylos. See also O. C. Crusius, "Sphinx und Silen", *Festschrift für J. Overbeck* (1893), p. 102 ff. and Simon, *loc. cit.* (n. 6), p. 25-26. Here we note also the existence of a number of vase-paintings from different

in this work : such as making a comedy of the chorus drawn from the tragedies of the trilogy that preceded it,[52] the use of an *ekkyklema* for the introduction of the Sphinx into the orchestra, her portrayal as a clay image of some sort while her lines were spoken by a "hidden" actor, the placing of the monster on a high "hill" and her falling from this height so that the image is shattered[53] in accordance with the demands of the work. All this, together with innovations probably made in the stage settings and in the staging of the play as well,[54] will have made an indelible impression on the minds of the audience. We must not forget that by ancient tradition Aischylos was the best writer of satyr-drama,[55] and that he was credited with creating the Tetralogy that had thematic coherence.[56] Yet it is quite possible that for various reasons the subject itself of this work was both popular and opportune at that specific time in Athens and this might explain its appearance on contemporary Attic pottery. Scholars have already observed that the theme of the Theban Sphinx was popular in Attic vase-painting of late archaic times and in the period of the so-called Severe Style.[57] At that time, there seems to have been a preference for scenes showing the monster confronted by a group of Theban citizens rather than by Oidipous alone.[58] Some have attributed the preference of the

workshops, for example Boeotian, Corinthian, South Italian, showing parodies on the tale of the Theban Sphinx (see for example Moret, *op. cit.* [n. 5], p. 142-150, pls. 94-96). We cannot of course be certain that the above representations are influenced by the satyric "Sphinx" of Aischylos. Yet those showing a parody on the theme are especially likely to have been influenced by the comedy which was likewise concerned with the Theban Sphinx. The Sicilian poet Epicharmos, who probably lived a little earlier than the time of Aischylos, had written a work entitled "Sphinx". Epicharmos was connected with Comedy. It is notable that some scholars have tried to see a "connection between the popular farcical Comedy which to an extent is represented by the Sicilian poet, and the satyr-drama". On this see Hourmouziades, *op. cit.* (n. 12), p. 248, n. 120 with relevant bibliography.

52. Certainly the formal appearance of the Satyrs, holding sceptres and wearing fine garments, will have made a remarkable impression. Probably it is not by chance that at about this same time we find in Attic vase-painting the first representations of Satyrs wearing the garb of an "Athenian" citizen. See for example Brommer, *op. cit.* (n. 28), especially p. 61 ff. and F. Lissarrague, "The Wildness of Satyrs", in T. Carpenter, C. Faraone (eds.), *Masks of Dionysos* (1993), p. 210-212. Most of the Attic representations of choruses of satyric works are datable at the end of the 6th and the first decades of the 5th century B.C. On this see E. Simon, "Satyr-plays on Vases in the Time of Aeschylus", *in* D. Kurtz, B. Sparkes (eds.), *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens* (1982), p. 123 ff. For a splendid representation of a chorus of clad Satyrs-paidagogues from the second half of the 5th century B.C., see L. Burn, "A Heron on the Left by the Kodros Painter", *in* J. Christiansen, T. Melander (eds), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery* (1988), p. 99-105; J. R. Green, "On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens", *GRBS* 32 (1991), p. 45 ff.; *Id.*, *Theatre in Ancient Greek Society* (1994), p. 41-43, fig. 2.16 a-b.

53. See also a column-crater by Myson in Paris, Louvre CA 1947, where two Satyrs destroy a funeral mound on which stands the statue of a sphinx-guard. See Boardman, *op. cit.* (n. 4), p. 117, fig. 169.

54. Relevant specifically are a number of points in the "Life of Aischylos", although written at a later time. See D. Page (ed.), *Aeschyli Tragoediae. The Life of Aischylos* (1972), p. 331, 3-6; 332, 4-5, 10-13; 333, 7-11. For the stagecraft of Aischylos, see for example Taplin, *op. cit.* (n. 25), especially p. 39-49, 452-459 and Murray, *op. cit.* (n. 25), p. 37-56.

55. See Hourmouziades, *op. cit.* (n. 12), p. 21, 176, n. 2.

56. See for example Hourmouziades, *op. cit.* (n. 12), p. 24 ff. and 178, n. 20 with relevant bibliography.

57. See the monograph by Moret, *op. cit.* (n. 5) and I. Krauskopf, *LIMC* VII (1994), s.v. "Oidipous", p. 1-15 (with bibliography).

58. See for example Moret, *op. cit.* (n. 5), especially p. 33-46 and Krauskopf, *loc. cit.* (n. 57), p. 6-8. The presence of Oidipous is not obligatory. The earliest such scene we have is preserved on an amphora in Stuttgart, Landesmus. Arch. 65/15, related to the so-called "Chalcidian vases". That it is connected with some early form of theatrical work has quite rightly been doubted. On this see A. Collinge, *AA* (1988), especially

Athenians for these multi-figured scenes to analogies and similarities with the procedures of their newly founded democratic form of government.[59] Thus we cannot rule out the possibility that Aischylos too was to some extent under the spell of this very climate in his choice of the "Boule of the Elders" for the chorus of his satyr-play "The Sphinx".[60] Yet the Attic vase paintings of this time that show the Sphinx facing Oidipous alone,[61] may well conceal something more. When Aischylos wrote his Theban tetralogy, memories of the Persian wars were still very much alive.[62] It is entirely possible that scenes showing the Sphinx, the "wise" monster of the East, face to face with Oidipous reminded the Athenians of the struggle of the Greeks with the Persians. Oidipous was of course a "ξένος", a hero of foreign ancestry to the Athenians. Yet they had clearly taken him as one of their own; they had buried him in their soil and they considered him the protector of their land. The fact that he came from a place that was frequently unfriendly and indeed had "medized" appeared not to have bothered them at all. It is notable also that in the above scenes it is not with bodily strength that Oidipous annihilates the monster, but by force of mind. Such scenes may well have served as a sort of propaganda showing the mental superiority of the Athenians and more widely the Greeks as against barbarians.[63] Indeed the war of offence carried out by the Greeks against the Persians was still being waged under the leadership of Athens when Aischylos wrote his satyr-play "The Sphinx". The alternate tradition in which Oidipous wins his victory over the Sphinx by bodily force is likewise old,[64] and it is rather strange that this version is not often encountered at that time. Be that as it may, it was less appropriate[65] to the action of a theatrical work than the other tradition, similarly ancient,[66] in which Oidipous won by his own wit.

Michalis Tiverios.

p. 630-631 and Krauskopf, *loc. cit.* (n. 57), p. 11 where she notes that the gathering of the Theban people in front of the Sphinx must have been in the initial nucleus of the myth.

59. See Krauskopf, *loc. cit.*, p. 11.

60. For the connection of the work of Aischylos with the politics of the time, see C. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie* (1988), p. 75 ff.; cf. Lesky, *op. cit.* (n. 16), p. 86-87.

61. See Krauskopf, *loc. cit.* (n. 57), p. 3-4, nos. 10-11, 19-20, and p. 5, no. 39.

62. It should be remembered that Aischylos presented "The Persians", a work directly related to the struggle between the Greeks and the Persians, only five years before he staged "The Sphinx".

63. See Meier, *op. cit.* (n. 60), especially p. 97 ff.

64. See Simon, *loc. cit.* (n. 6), p. 14 and n. 25.

65. See Simon, *loc. cit.*, p. 15.

66. See Simon, *loc. cit.*, p. 14 and n. 26.

Fig. 1-2. — Attic red-figured hydria fragment. Athens, Fetichié Tzami n° 1955 NAK 850 (photo, courtesy of the First Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities).

Fig. 5. — Attic red-figured lekythos. J. Paul Getty Museum n° 86.AE.257 (photo, courtesy of the J. Paul Getty Museum, Malibu, California).

3

4

Fig. 3-4. — Attic red-figured hydria. Fujita Collection (photo, courtesy of the Martin-von-Wagner Mus., Univ. Würzburg).

SUR LES PAS D'ISIS

La récente exposition, tenue au Palazzo Reale de Milan — du 22 février au 1er Juin 1997 — avec le titre « *Iside : il mito, il mistero, la magia* »[1] évoque, sans le vouloir, mes souvenirs de plus de 35 ans de recherches sur cette déesse mystérieuse qui étonne les chercheurs depuis toujours, surtout depuis plus d'un siècle. Isis *myrionyma* a attiré mon attention, presque par hasard, quand je visitais Pompéi. J'ignorais même à l'époque qui elle était, car je ne connaissais que le panthéon grec et romain. À l'ombre de la basilique de Notre Dame du Rosaire de Pompéi, basilique dont le pèlerinage rend le nom de Pompéi aussi célèbre parmi les catholiques italiens que les *Scavi di Pompei* parmi des touristes amateurs des antiquités, les ruines du temple d'Isis évoquent un passé lointain où la déesse égyptienne se liguait avec la *Venus Physica Pompeiana* pour barrer la route au christianisme naissant. De nos jours, on dirait que ces deux Pompéi ne font qu'une car, d'une part, les pèlerins en costume du dimanche, après les dévotions à la Madone, se pressent par groupes aux *Scavi* pour se promener dans ses rues pavées de grosses pierres bleuâtres, admirant qui les empreintes des corps recroquevillés des victimes de l'éruption du Vésuve, qui quelques peintures osées « interdites » (dit-on) par le Vatican; et d'autre part, les touristes, même protestants ou bouddhistes, après avoir traîné leurs pieds endoloris derrière les *ciceroni* volubiles, et après avoir goûté un délicieux *gelato italiano*, se rendent souvent au centre de cette cité rurale moderne pour regarder la foule des dévots suppliant la Mère de Dieu dans une somptueuse basilique au style baroque qui se dresse devant une grande place toujours animée de marchands de souvenirs et de bondieuseries. On dirait que la déesse égyptienne « aux mille noms » avait ouvert le chemin à cette Vierge-mère « aux mille épithètes », dont les litanies psalmodiées dans ce sanctuaire chrétien du xxe siècle semblent faire écho à celles probablement récitées jadis au ier siècle dans ce petit temple isiaque.

C'est d'abord cet aspect parallèle qui m'a poussé, jeune universitaire asiatique et catholique, à faire une recherche sur « Isis à Pompéi ». Cette recherche, commencée comme objet de curiosité, sera menée ensuite avec passion. Orientale, comme Marie de Nazareth, Isis, déesse égyptienne, a bâti un empire spirituel dans tous les pays autour du « *Mare nostrum* », avant la Sainte Vierge qui, sans être déesse, conquit elle aussi le

1. Voir le volumineux catalogue admirablement documenté et illustré : E. A. Arslan (éd.), *Iside : il mito, il mistero, la magia* (1997).

cœur des Méditerranéens au moment où la gloire de la déesse portant *l'ankh* fut éclipsée par la Croix. Il y a un siècle, Renan a fait, avant moi, mais à sa manière, ce rapprochement : « *Le temple d'Isis me fait bien comprendre le temple antique. Ce n'est qu'un autel, un sanctuaire avec dépendances. Tout en plein vent. Quatre personnes n'y tiendraient pas. Un particulier bâtissait cela, et c'était fait. Isis était là... Je me figurais Saint Paul (il est venu à Pouzzoles) venant prêcher là au milieu de ces jolies petites maisons Jésus crucifié* »[2].

Isis à Pompéi

C'était en 1959. J'ai parlé de mon projet à Madame Lilly Kahil, jeune professeur de l'Université de Fribourg, Suisse, qui en accepta avec enthousiasme la direction[3].

Quand je préparais ma thèse sur « Isis à Pompéi », peu de chercheurs s'intéressaient à l'étude de la religion isiaque en Occident[4]. En dehors des généralités offertes par J. Toutain[5], Fr. Cumont[6], W. Drexler[7], G. Roeder[8], et par Th. Hopfner[9], les étudiants disposaient seulement de rares catalogues de monuments conservés dans quelques musées. A l'époque, la bibliographie sur Isis ou les *isiaca* était encore mince. Les corpus des monuments archéologiques, relatifs à Isis et à sa famille, découverts lors des fouilles en Égypte et/ou dans les autres pays n'existaient presque pas encore. Dans les rapports archéologiques, les fouilleurs classiques faisaient souvent peu de cas des menus objets « exotiques », considérés comme ayant peu de valeur documentaire. G. Lafaye fut le premier à faire un catalogue de monuments connus de son temps trouvés en dehors de l'Égypte[10] travail remarquable qui fournit aux initiés, pendant près de trois quarts de siècle, un assez bon répertoire quoique encore limité.

Heureusement les choses vont changer. Le pionnier dans la « révolution » documentaire fut Jean Leclant qui, grâce à une clairvoyance remarquable et un esprit scientifique hors pair, commença dans les années cinquante la recension presque annuelle des *isiaca* et *aegyptiaca* découverts en dehors de l'Égypte[11]. Cette cueillette est un guide pour les

2. E. Renan, *Voyages. Italie (1849). Norvège (1870)*, éd. Montaigne, Paris s.d., p. 111-112.

3. D'origine égyptienne, Madame Kahil connaît bien son pays et plusieurs savants occidentaux qui y travaillent, dont Monsieur Jean Leclant, à l'époque professeur à l'Université de Strasbourg. Elle est aussi férue de mythologie et de religions. Je serai ainsi son premier disciple-docteur de l'Université de Fribourg et un de ses collaborateurs au sein du LIMC, l'entreprise internationale qu'elle créera et animera quelques années plus tard.

4. Une thèse de doctorat sur Isis à Rome fut présentée à Bâle quelque temps avant la mienne (P. F. Tschudin, *Isis in Rom* [Aarau, 1962]).

5. J. Toutain, *Les cultes païens dans l'Empire romain* II (1911), p. 5-34.

6. Fr. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*[4] (1929), p. 69-94.

7. W. Drexler, *ML* II 1 (1890-1894), *s.v.* « Isis », col. 360-548.

8. G. Roeder, *RE* IX 2 (1916), *s.v.* « Isis », col. 2084-2132.

9. Th. Hopfner, *Fontes historiae religionis aegyptiacae* (1922-1925).

10. G. Lafaye, *Histoire du culte des divinités d'Alexandrie en dehors de l'Égypte* (1884).

11. Ces recensions sont publiées dans *Orientalia* à partir du volume 24 (1955), avec pour titres « Découvertes d'objets égyptiens hors d'Égypte », *Orientalia* (1955) ou « Découvertes d'objets égyptiens ou égyptisants hors d'Égypte », *Orientalia* (1958), ou encore « Découverte de monuments égyptiens ou égyptisants hors de la vallée du Nil 1955-1961 », *Orientalia* (1961). Ce travail de « bénédictin » se continue encore jusqu'à nos jours. À partir de 1966, J. Leclant publie dans l'*AEHE*, V^e^ Sect., la remarquable série « Histoire de la diffusion des cultes égyptiens ».

chercheurs, jeunes et moins jeunes, qui essaient de glaner dans des milliers de pages publiées dans des dizaines de revues, un peu de renseignements sur les *realia* avant de s'aventurer dans des synthèses ou des spéculations savantes. La fin de ma thèse coïncida aussi avec une nouvelle ouverture vers les religions orientales dont le héraut était le professeur Maarten J. Vermaseren, savant polyglotte, bourreau de travail et généreux collègue. Ses publications sur Mithra et Cybèle font de lui un grand spécialiste des religions orientales, un « *pater mithriacus* » des temps modernes. Avec beaucoup de détermination et de courage, il créa en 1961 la collection « *Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain (EPRO)* », collection qui regroupa pendant plus de trente ans une centaine de travaux thématiques, documentaires et herméneutiques sur les religions orientales. Grâce aux *EPRO*, nous sommes mieux renseignés sur l'expansion du culte isiaque en Italie (vol. 3, 7, 20, 21, 22, 27, 31, 84), en Espagne (vol. 5, 65), en Hongrie (vol. 1), en Mésie (vol. 7, 95), en Dacie (vol. 54), en Pannonie (vol. 85), en Germanie (vol. 12), en Gaule (vol. 30), en Grèce et en Asie Mineure (vol. 15, 26 II, III, 45, 49, 73), sur le littoral de la Mer Noire (vol. 52), autour de la Mer Adriatique (vol. 61, 62), et même en Égypte ptolémaïque et romaine (vol. 26 I, 76); nous sommes aussi enrichis par des analyses socio-religieuses (vol. 51, 84, 87, 92), des catalogues raisonnés (vol. 36, 37, 48, 57, 94), des visions d'ensemble sur l'implantation du culte isiaque en dehors de l'Égypte pour mieux situer Isis dans son environnement culturel de l'Antiquité[12]. Parmi les publications des *EPRO*, brillent quatre tomes de J. Leclant, *Inventaire bibliographique des Isiaca (EPRO 18)* — répertoire analytique des travaux relatifs à la diffusion des cultes isiaques 1940-1969 —, précieux instrument de travail incontournable pour tout chercheur isiacophile, qui attend impatiemment la suite (sur les publications parues à partir de 1970).

Les chercheurs possèdent aussi un autre instrument de travail, nouveau et plus adapté à la mentalité moderne : nouveau parce que l'œuvre est axée sur l'interprétation des mythologies, des mystères et des croyances, en grande partie à travers les images; plus adapté car dans le monde antique, comme dans les temps modernes, dominé par le visuel, l'expression iconographique est un langage vivant, un moyen de communication, non seulement entre les intellectuels, mais surtout entre les gens du peuple, entre le divin immatériel et l'humain sensible. Ainsi est né, grâce à l'initiative, au courage et au dévouement extraordinaire de Madame Lilly Kahil, le fameux *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* dont le volume I parut en 1981 et le dernier, le volume VIII, vit le jour en 1997[13].

12. Que les auteurs dont les noms ne sont pas mentionnés *supra* nous excusent. L'espace nous manque pour les citer tous ici.

13. Lilly Kahil a mérité qu'on parle d'elle avec beaucoup de reconnaissance. Nous citons ici quelques passages : « Son énergie, son art de convaincre ont bousculé les obstacles et suscité un élan de coopération internationale dont l'ampleur n'a guère de précédents dans les sciences humaines » (Olivier Reverdin, premier président de la Fondation pour le *LIMC*, préface du vol. I); « Il faut le dire, encore une fois, que la publication est avant tout l'œuvre d'une personne qui s'est dévouée, corps et âme, jour et nuit, d'un continent à l'autre » (Jean Pouilloux, Préface du vol. V).

Dans le grand épanouissement bibliographique sur Isis, plusieurs centaines de titres démontrent l'attrait de celle-ci sur les chercheurs modernes[14]. En les parcourant, on se rend compte de la complexité croissante du problème, due souvent à de nouvelles découvertes ou à de nouvelles méthodologies d'interprétation, en même temps que de la multiplicité d'hypothèses et de thèses sur la personnalité d'Isis et des divinités isiaques, sur la propagation, sur l'acceptation, l'intégration ou le refus de cette religion dans la culture des peuples, sur son rôle socio-politique dans l'Empire[15]. Chaque auteur semble trouver quelque chose de neuf, comme une pierre à ajouter à l'édifice commencé par ses prédécesseurs. L'œuvre me semble toujours inachevée, mais quoique inachevée, la symphonie est belle !

Puisque ma recherche englobe « Isis » et « Pompéi », je devais apprendre à connaître Pompéi, cette cité campanienne enfouie sous les cendres et les lapilli du Vésuve les 24 et 25 août 79. Les premiers vestiges du culte d'Isis ont été remarqués par les fouilleurs le 15 juin 1755. Ensuite le temple a été progressivement mis au jour de la fin de décembre 1764 jusqu'à la fin de 1766. Son dégagement a duré presque deux ans. En relisant les comptes rendus des fouilles d'il y a deux siècles, j'ai beaucoup admiré le travail de ces excavateurs qui, sans méthodologie moderne, sans connaissances scientifiques, ont réussi à conserver un ensemble merveilleux de vestiges-témoins d'une religion dont ils ignoraient la valeur historique et culturelle. Selon la stratégie de l'époque, les objets trouvés par les ouvriers ont été confiés au sculpteur officiel Joseph Canart et les peintures étaient reproduites, avant d'être détachées pour le dépôt de Portici, par Giovanni Battista Casanova, graveur et peintre, frère cadet du bien connu Giacomo Casanova. Les modernes auraient souhaité que les fouilleurs aient laissé intacts et *in situ* les peintures sur les murs, les sculptures sur leurs socles, les objets là où ils étaient. Mais en regardant l'état de conservation des antiquités laissées *in situ* et qui tombent en ruines, on ne regrette pas les décisions non scientifiques des fouilleurs de l'époque. On aurait aimé avoir la liste bien ordonnée des récoltes quotidiennes d'objets retrouvés dans l'enceinte de ce temple pour avoir une idée plus claire de la vie dans un temple isiaque. Trente pages[16] denses d'énumérations d'objets disparates, de peintures reproduites et détachées, de morceaux de marbre, de statues transportées par les responsables pour être présentées au roi nous demandent beaucoup d'imagination pour reconstituer mentalement l'atmosphère de ce sanctuaire avant 79[17].

14. Cf. les longues listes établies par B. M. Metzger, « Bibliography of Mystery Religions », *ANRW* II 17,3 (1984), p. 1329-1348 n^os^ 1671-2252 ; M. Malaise, « La diffusion des cultes égyptiens dans les provinces européennes de l'Empire romain », *ANRW* II 17,3, p. 1684-1691 ; *Iside il mito, il mistero, la magia*, (1997), p. 700-725.

15. Parmi les ouvrages qui étudient ces problèmes dans leur ensemble, il faudrait citer L. Vidman, *Sylloge Inscriptionum Religionis Isiacae et Sarapiacae* (1969) ; *Id.*, *Isis und Sarapis bei den Griechen und Römern* (1970) ; R. E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (1971) ; S. A. Takács, *Isis and Sarapis in the Roman World* (1995) ; R. Merkelbach, *Isis Regina - Zeus Sarapis* (1995).

16. Cf. *Pompeianarum Antiquitatum Historia quam ex Cod. Mss. et a schedis diurnisque (...) quae in publicis aut privatis bibliothecis servantur nunc primum collegit indicisque instruxit JOS.FIORELLI*, vol. I 1748-1818 (1860), p. 164-195 (22.12.1764 - 20.9.1766).

17. Le premier travail moderne sur le temple d'Isis pompéien est celui d'O. Elia, *Le pitture del tempio d'Iside. Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia, Pompei III-IV* (1941). Le plus précieux instrument de recherche sur les peintures de Pompéi est le *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive* de K. Schefold (1957). Les peintures, encore visibles, soit *in situ*, soit au Musée national de Naples, ont été récemment répertoriées dans *Pitture e Pavimenti di Pompei*, publié par l'Istituto Centrale per il Catalogo e la

Mais Isis à Pompéi, ce n'était pas seulement Isis dans son sanctuaire, mais aussi Isis vénérée chez les gens. Pompéi — tout comme Herculanum — a quelque chose de particulier qu'on ne trouve sur aucun autre site archéologique, car les Pompéiens avaient laissé plusieurs artefacts-témoins, les uns indiquant la classe sociale des adorateurs d'Isis, les autres révélant en quelque sorte l'état d'âme des habitants, montrant les décors imprégnés de symbolisme religieux qui faisaient vibrer leur âme, ou bien les autels domestiques, les laraires où Isis avait une place parmi les dieux protecteurs de la maison. La religion des Pompéiens était en soi quelque chose de dynamique, de dialectique car il s'agissait de leurs relations quotidiennes avec les divinités.

J'ai beaucoup appris sur la religiosité des anciens Pompéiens en me promenant dans les rues de Naples de l'époque. La religion des Napolitains n'apparaissait pas seulement dans les églises baroques où dans la pénombre des chapelles brûlaient des cierges, des lampions devant la Vierge des Sept douleurs, devant St Vincent Ferrier ou St Janvier, mais surtout dans les petits oratoires aux coins des rues, dédiés aux âmes du Purgatoire, à la Madone peinte au regard compatissant, à un saint guérisseur ou une sainte réputée par ses miracles. Ces oratoires étaient fleuris quotidiennement et illuminés par des lampions. Les dévots ou dévotes n'étaient en général pas des connaisseurs en hagiographie ou en liturgie, ne se préoccupaient souvent pas des discussions théologiques. Ils ou elles ne manquaient pas de décorer leurs maisons d'images saintes, souvent bon marché, faisaient leurs dévotions en embrassant ou en touchant ces images ou bien en portant la main à la bouche comme les Romains il y a 20 siècles, faisaient la corne avec les doigts pour repousser le mauvais oeil ou un mauvais augure apporté parfois, semble-t-il, par la présence d'un prêtre en soutane ou d'une religieuse vêtue de noir. Dans le futur, des archéologues de l'an 4000 trouveraient non seulement les traces de leur religion, mais aussi de leurs sentiments religieux à travers ces vestiges devenus artefacts (p. ex. les orteils d'une statue usés par mille baisers répétés, membres du corps humain en miniature offerts comme ex-voto, corne suspendue ensemble avec un médaillon de la Madone en pendentif à une chaîne etc.).

À Pompéi, les fouilleurs ont eu la chance de trouver ces artefacts du culte d'Isis généralement *in situ*. Mais malheureusement, dans certains cas, les indications données par eux ne sont pas précises, ou plus d'une fois ces objets ont disparu. C'est une malchance pour les historiens, semblable à celle d'un enquêteur frappant à la porte d'un témoin qui a pris le large. Mais une malchance ne chasse pas toutes les chances.

L'archéologue-iconographe a encore la chance de pouvoir comprendre l'expression symbolique que les Anciens donnaient à l'artefact. En étudiant l'imagerie d'Isis, nous découvrons peu à peu, à travers les représentations variées, les secrets de cette déesse nommée « *myrionyme* » (dans les inscriptions), car elle rassemble autour d'elle des attributs typiques de plusieurs divinités, ou proclamée « *polymorphe* » (dans les arétalogies) car elle s'identifie à toutes les déesses, comme Artémis, Aphrodite, Déméter, Astarté, la Mère des dieux, Séléné etc. Isis ne cesse pas de nous étonner. C'est l'analyse des

Documentazione (1981). — Après mon *Essai sur le culte d'Isis à Pompéi* (1964), deux publications collectives plus récentes portent le même titre : la première, *A la ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, a cura di R. CANTILENA e R. PRISCO (1992), présente l'histoire de la découverte et un répertoire complet de tous les monuments trouvés dans ce sanctuaire; la seconde, *Alla ricerca di Iside. Atti della Giornata di Studio, Napoli 4 giugno 1993, PP* 49 (1994), regroupe diverses études.

monuments iconographiques que nous comprenons : chaque attribut que les Anciens ajoutaient à l'image de la déesse comporte un message sur sa puissance, sur sa capacité d'incarner les autres divinités, sur le rôle qu'elle jouait chez les Méditerranéens comme « Isis qui est Une et Tout » *(una quae es omnia, Isis)*[18].

Isis et Maria

Au début de cet article, j'ai mentionné la coexistence géographique d'Isis et de Notre Dame du Rosaire de Pompéi[19]. Dans un autre ordre d'idées, à cause d'une certaine ressemblance iconographique entre la Vierge allaitant l'Enfant Jésus et Isis allaitant Harpocrate, plusieurs auteurs modernes ont pensé que la Vierge Marie a emprunté à Isis plusieurs traits non seulement iconographiques mais aussi doctrinaux[20].

De fait, dans la culture méditerranénne, le culte archaïque des divinités féminines garde encore un substrat subconscient chez les peuples. Le rapprochement entre Isis, déesse par excellence adorée partout dans l'Empire romain, et Marie, mère du Christ vénérée par les chrétiens, peut être interprété soit comme deux branches d'un seul arbre,

18. Cf. TRAN TAM TINH, *Le culte des divinités orientales en Campanie, EPRO 27* (1972), p. 199-234.

19. Après la fin de l'Antiquité jusqu'au XVIII[e] siècle, Pompéi était tombée dans l'oubli. Les paysans de la région l'appelait Cività. Irriguée par les eaux du Sarno, la Cività marécageuse, infestée par des moustiques et par la malaria, était fréquentée par de rares bergers et de pauvres paysans. L'éruption du Vésuve de 1631, qui ravagea plusieurs villages à l'Est et au Sud du volcan, épargna la Cività qui devint, pendant un siècle jusqu'à l'éruption de 1759, un petit village, habité par des paysans propriétaires de maigres troupeaux et des vignobles. Grâce aux travaux archéologiques qui redonnèrent au pays le nom de Valle di Pompei, et surtout grâce à l'avocat Bartolo Longo, un apôtre du Rosaire qui construisit pendant les années 1876-1925 le Santuario della Madonna del Rosario, Pompéi deviendra par la suite un des grands centres de pèlerinage marial en Italie. De par son importance, le sanctuaire fut érigé en basilique mineure, administrée par un archevêque qui porte le titre de légat papal.

20. Cet aspect semble causer quelques embarras même aux théologiens qui essaient de faire une distinction entre l'influence artistique et le fondement théologique du culte de Marie. Voir p. ex. P. LAGRANGE, « Les religions orientales et les origines du christianisme, à propos de livres récents », *in Mélanges d'histoire religieuse* (1915), p. 100 : « Il se peut que telle représentation d'Isis, allaitant Horus, ait été prise pour une Madone, et que la piété envers la très sainte Mère de Dieu ait employé des termes qui avaient été adressés à la reine égyptienne du ciel ». Ou encore l'idée selon laquelle « il mito di Iside abbia reso più facile agli egiziani la credenza nel mistero di Maria. Iside aveva i suoi templi, i noti Isei, dei quali il piu rinomato era quello di File. Era invocato da tutti con vari formulari, compresi quelli litanici (...) I suoi devoti riponevano in lei la propria fiducia. In segno di devozione e di protezione portavano adosso la sua immagine, incisa su argile o altro materiale (...) Anche le forme cultuali, manifestatesi in formulari liturgici e in edifici sacri in onore di Maria, appervero in Egitto prime che altrove. Senza omettere che tale movimento mariano si estese subito anche nel settore iconografico. E non è inamimissibile che gli artisti, nel ritrarre Maria con Bambino in bracci, si ispirassero al gruppo Iside-Oro » (G. GIAMBERARDINI, *Il culto mariano in Egitto* I [1975], p. 264-265, 271-273; voir aussi vol. III, p. 359-360). Nous n'avons pas pu consulter l'étude récente de G. P. BONANI, S. B. BONANI, *Maria Lactans* (Scripta Pontificiae Fac. Theologiae « MARIANUM », vol. 49 N.S. vol. 21, 1995). Voir aussi les autres auteurs — archéologues, historiens, théologiens — mentionnés dans mes publications antérieures : TRAN TAM TINH, *Isis lactans, EPRO 37* (1973), p. 40-49; *Id.*, « De nouveau Isis lactans », *in Hommages à M. J. Vermaseren, EPRO 68* (1978), p. 1234-1239; *Id.*, « Virgo lactans et Isis lactans », *in Mélanges offerts au Cardinal Louis-Albert Vachon* (1989), p. 491-505.

soit comme dépendance d'une religion envers l'autre. D'autant que les expressions chrétiennes les plus anciennes ont vu le jour en Égypte[21].

Du point de vue iconographique, Isis a-t-elle influencé Marie ? Sans parler des représentations du cycle christologique illustrant certains épisodes de l'Évangile, comme l'Annonciation, la Nativité, l'adoration des Mages, les images « autonomes » non historiées les plus anciennes de Marie en Égypte la représentent surtout avec l'Enfant Jésus comme *theotokos* (Mère de Dieu), dans diverses attitudes : allaitant l'Enfant (*galaktotrophousa*), caressée par Lui (*glykophilousa*), montrant l'Enfant bénissant (*hodigitria* = conductrice), protectrice des humains (*episkepsis*), ou debout levant les bras en geste de prière[22]. On ne trouve aucune représentation semblable à celle d'Isis debout, hiératique, la tête coiffée de la couronne isiaque ou hathorique, la jambe gauche avancée, la main droite baissée serrant *l'ankh* — symbole de la vie —, la gauche sur le ventre tenant le sceptre *ouas* ou plus tard le sceptre de papyrus[23].

On note cependant une analogie qui a beaucoup frappé les chercheurs modernes. À la Basse Époque et à l'époque ptolémaïque, apparut le type *d'Isis trônant*, portant Harpocrate sur sa cuisse gauche et, dans le geste d'allaitement, pressant de sa main droite le sein gauche. Ce type, d'abord hiératique — Isis tout à fait frontale — prit peu à peu l'attitude plus naturelle des figures allaitantes hellénistiques. La Madone *galaktotrophousa* dénote une certaine ressemblance avec cette dernière imagerie. Dans une des variantes du type — la plus fréquente dans la statuaire —, Isis pose sa main sur son sein sans le dénuder et l'enfant ne pose pas ses lèvres sur ce sein; dans la deuxième variante, qu'on voit souvent dans les mammisis, l'allaitement est réel; et dans la variante gréco-romaine, Isis dénude non seulement son sein mais toute la partie gauche de sa poitrine et de l'épaule gauche alors que l'enfant, dans diverses attitudes, semble se délecter du lait maternel (**fig. 1**). Du point de vue thématique, comme Isis allaitant, la Sainte Vierge offre à son Fils un sein, dénudé cependant avec beaucoup de pudeur. Il est intéressant de noter la pudeur des Vierges coptes et byzantines qui essaient de cacher la nudité du corps même dans l'acte d'allaitement (**fig. 2**), ce qui n'est pas le cas de plusieurs Vierges de la Renaissance. Il est à souligner que, contrairement au type d'Isis *lactans* gréco-romaine, plusieurs des Madones *lactans* égyptiennes donnent le sein droit à l'Enfant. En dehors du thème *Maria Lactans*, il ne semble pas exister d'autres analogies iconographiques entre Marie et Isis. Les Madones debout, allaitant ou non, sont plutôt rares avant le XI^e^ siècle, alors que les images cultuelles d'Isis sont plutôt debout. D'ailleurs, Maria *lactans* ne parut en Égypte qu'après la disparition d'Isis; et la figure dominante de l'art chrétien primitif n'était pas la Madone *lactans* mais la *Theotokos* du type de *Hodigitria* (qui présente le Christ) ou de *Nikopoïa* (qui donne la victoire).

Du point de vue cultuel et doctrinal, les titres que les fidèles donnaient à Marie, à travers les siècles, offrent une certaine ressemblance avec ceux attribués à Isis. Plusieurs

21. Cf. GIAMBERARDINI, *op. cit.* (n. 20), I, p. 69-122. Voir les pages 119-122 où l'auteur fait remonter le terme *theotokos* aux sources hiéroglyphiques.

22. Cf. G. A. WELLEN, *THEOTOKOS, Eine Ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit* (1961); GIAMBERARDINI, *op. cit.* (n. 20), I, p.155-162, 191-200, fig. 3-25; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien* II (1957), p. 71-74; G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst* (1986), 4. 2, p. 19-29, fig. 410-452.

23. Cf. J. VANDIER, *Manuel d'archéologie égyptienne* III (1958), p. 384-386, pl. CXXIII; J. BERGMAN, *Lexikon der Aegyptologie* (1980), *s.v.* « Isis », p. 189 sq.

titres ont paru très tôt en Égypte dans la seconde moitié du IIIe siècle dont θεοτόκος[24], παρθένος, παναγία, πλατυτέρα οὐρανῶν[25], θεραπευτρίς[26], σώτειρα[27]. D'autres paraîtront plus tard, condensés surtout dans les litanies de Lorette (*litaniae lauretanae)* dont la forme actuelle — excepté deux ajouts respectifs sous Benoît XV et Pie XII au XXe siècle — fut officiellement approuvée par le pape Sixte V en 1587 (ces litanies ne font pas partie des prières liturgiques officielles). Ces titres, puisés dans la Bible et des écrits patristiques, proclament les louanges et la confiance des fidèles envers Marie. Comme nous le verrons, ils offrent quelques analogies avec les arétalogies, les hymnes en l'honneur d'Isis (voir le Tableau ci-dessous)[28].

Est-il plausible de penser que ces analogies, d'ordre doctrinal, cultuel, qui reflètent les croyances et la dévotion des fidèles de ces deux religions, plaident en faveur de la dépendance des chrétiens envers les isiaques? La précédence chronologique a-t-elle une valeur de cause à effet ? Est-il possible de croire que les chrétiens d'Égypte, qui traitaient les dieux païens de démons, aient emprunté chez leurs pires ennemis les points doctrinaux essentiels de leur croyance? Les convertis, qu'ils soient Égyptiens, Grecs ou Romains, entraient dans l'Église avec un bagage culturel et religieux, avec un héritage de leurs ancêtres. Ils ne pouvaient pas faire table rase de leur passé, de leurs us et coutumes, de leur manière de vivre, de penser ou d'exprimer. Ils étaient conscients de la toute puissance de Dieu unique, ainsi étaient-ils très circonspects dans l'utilisation des épithètes réservées seulement à Dieu. Le titre de *theotokos* était le fruit de décennies de discussions théologiques. Puisque Marie est Mère de Dieu (Μήτηρ Θεοῦ, Θεομήτωρ), elle est logiquement Mère du Créateur; et comme Mère du Christ, elle est Mère du Sauveur. Quoiqu'elle ne soit pas comme Isis « souveraine du monde », « παντοκράτειρα », elle est « Virgo potens », à l'instar d'Isis qui est « ἴπια, φιλόστοργος » elle est « Virgo clemens ». Ces invocations démontrent l'attachement naturel des fidèles envers la Mère de leur Sauveur. Cette expression dévote se reflète sur les murs des catacombes de Rome — à partir du IIIe s. — comme sur les peintures d'Égypte — à partir du Ve s. — où le Christ-Enfant est toujours « protégé » par sa mère; et dans les prières primitives — à partir du IIIe s. — où Marie est invoquée comme μόνη ἁγνή, ἁγία, κυρία, δέσποινα,

24. Invoqué dans le tropaire le plus ancien « *Sub tuum praesidium* » du papyrus John Rulands de Manchester (cf. M. C. H. Roberts, *Catalogue of the Greek and Latin Papyri in the John Rulands Library Manchester* III [1938], p. 46 sq., pl. I; et la riche bibliographie dans Giamberardini, *op. cit.* [n. 20], I, p. 70-97).

25. C'est encore une prière laudative sur papyrus qui proclame Marie, « Mère de Dieu dont le sein est plus large que le ciel » (Roberts, *op. cit.* [n. 24], p. 32-33; Giamberardini, *op. cit.* [n. 20], p. 235-36 et 276-277).

26. Invocation adressée à la « Theotokos incorrupta, inviolata, immaculata » la priant de « guérir le malade qui porte cette amulette » (θεράπευσον τὴν φοροῦσαν).

27. Dans la supplication « *sub tuum praesidium* », les fidèles demandent d'être libérés du péril (ἐκ κινδύνων λυτρῶσαι ἡμᾶς = *a periculis libera nos*).

28. Les principales sources des connaissances sur les *areta* d'Isis sont, dans l'ordre chronologique : 1) M = Hymnes d'Isidore de Medinet Madi (cf. V. F. Vanderlip, *The four Greek Hymns of Isidorus and the Cult of Isis* [1972]); 2) K = Arétalogie grecque dite de Memphis dont les copies ont été découvertes à Kymé, à Andros, à Salonique (cf. D. Müller, *Ägypten und die griechischen Isis-Aretalogien* [1961]); 3) O = Grenfell and Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri*, part XI (1915), p. 190, n° 1380; G. Lafaye, « Litanie grecque d'Isis », *RPh* 40 (1916), p. 55-108; 4) Ma = l'hymne de Maronée (Y. Grandjean, *Une nouvelle arétalogie d'Isis à Maronée, EPRO 49* [1975]); 5) A = l'hymne d'Apulée (Apulée, *Métamorphoses* XI 5 et 25); 6) Pl = Plutarque, *De Iside et Osiride*. À ces sources grecques et latines, il faudrait ajouter deux hymnes en hiéroglyphes, le premier à Philae (Ph), d'époque ptolémaïque, le second à Esna (E), d'époque romaine (cf. F. Le Corsu, *Isis, mythe et mystères* [1977]).

βασίλισσα, ἄνασσα, *sola casta, sancta, domina, regina, misericordiosa.* Ainsi Marie est-elle proche d'Isis. Mais le processus cultuel de cette dévotion n'est nullement tributaire du culte d'Isis. D'autant que la doctrine chrétienne, malgré quelques similitudes apparentes, s'oppose essentiellement à la théologie isiaque : opposition du monothéisme au polythéisme ou hénothéisme, opposition du culte théocratique au culte idolâtrique; opposition de l'honneur rendu à une femme sanctifiée par Dieu à l'adoration d'une déesse suprême.

Plusieurs épithètes sont communes à Isis et à Marie. Cependant l'identité du vocabulaire ne reflète pas toujours l'identité de conception théologique. Dans leur piété filiale, les chrétiens attribuent à Marie ces « vertus », car ils croient que Dieu qui a donné à Marie, une créature, le rôle de Mère de Dieu, accepte qu'on l'honore d'une manière spéciale, appelée dans le langage liturgique « hyperdulie » par opposition à la « latrie » réservée uniquement à Dieu.

Dans le tableau ci-dessous, nous mettrons en parallèles quelques-unes des caractéristiques analogues entre Isis et la Vierge. Les sources sont indiquées par des sigles de la note 28.

TABLEAU SYNOPTIQUE

ISIS		MARIE	
ARÉTALOGIES	AUTRES	LITANIES DE LORETTE	AUTRES
- ἅγια (M.III.2; O.34,36, 89)	- *sancta* (A.25.1)	- *sancta Maria*	- ἅγιαν πανάγια
- μήτηρ θεῶν (M.I.20)[29]	- OGIS, 739.8; A.5.2; Pl.56	- *Mater Dei*	- *Dei Genitrix*
- μήτηρ Ὥρου(K.8)[30]	- mère du dieu Horus (E; Pl. 18)	- *Mater Christi*	- *benedictus fructus ventris tui;*
			- χριστοτόκος
- ἁγνή (M.III,2)		- *Mater purissima*	- *sola casta*
- μεγάλη, μεγίστη (O.77; O.21,92; M.I,25)	- *majestas* (A.25.3)	- *Virgo potens*	- *per eam salus humano generi contigit (copte)*

29. Dans la théologie égyptienne, Isis est la « souveraine des dieux », comme il est proclamé dans l'hymne d'Esna (cf. S. Sauneron, *Esna* V, p. 207-208). Identifiée avec Cybèle, elle est la « mère des dieux ». De son côté, Marie est invoquée « mère de Dieu = theotokos » dès le IIIe siècle. Ce titre est solennellement défini comme article de foi par le Concile œcuménique d'Éphèse en 431: selon la foi chrétienne, le Christ — Dieu incarné — a deux natures, divine et humaine, mais une seule personne. Si Marie est la mère du Christ, elle doit être indéniablement mère de Celui qui est vrai Dieu et vrai homme (θεανθρωποτόκος , terme utilisé par Origène, cf. S. Athanase, *In Luc.* fgr.; *PG* XXVII,2393)

30. De par le titre de « mère d'Horus », Isis est souveraine de l'Égypte, Horus étant roi. D'ailleurs Horus, identifié avec le Soleil, donne à sa mère la gouverne des régions célestes, de la course du soleil et des astres (« *tu rotas orbem, luminas solem, regis mundum, calcas Tartarum, tibi respondent sidera*", Apulée, XI 25,3). De son côté, Marie, mère du Christ, est également mère du Sauveur et mère de l'Église, corps mystique du Christ, ce que l'Église catholique a toujours cru et a de nouveau bien souligné au Concile Vatican II (*Lumen Gentium*, 57-68) et dans le récent *Catéchisme de l'Église catholique* (1992), nos 963-972.

- ἤπια, φιλόστοργος (O.11,12)	- *dulcis matris adfectio* (A.25.1)	- *Virgo clemens*	- ἱερεῖς σου ἐνδύσονται
- Θεσμοφόρος (K.52; M.I,7)	- δίκαια, δικαιοσύνη (Pl. 3; Ma 24; CIG 2295,3544)	- *speculum justiciae*	δικαιοσύνην (Crum, *Coptic Ostraca* II, 82, n° 518)
	- maîtresse des étoiles,	- *stella matutina*	- *Ave maris stella*
- Ἶσις-Σόθις (O.144)[31]	- astre du matin		
- σώζονθ' ἅπαντες (M.I.26-36)[32]	- *favens et propitia* (A.5.4)	- *consolatrix afflictorum*	- *N.D. du perpétuel secours*
- ἐν νούσοις...σῆς Ζωῆς		- *salus infirmorum*	- θεράπευσον (P.Ox. 18,408,419)
- ἔτυχον (M.2.8-9)			- πλατυτέρα οὐρανῶν
- ἀγάπη θεῶν (O.28,109)	- *te superi colunt*	- *regina omnium sanctorum*	*(pap. Rylands III, 32-34)*
reine des dieux (Ph.&E)[33]			*Regina coeli, laetare*

Conclusion

Sur les pas de cette Isis divine, mythique et magicienne, nous avons suivi l'évolution des études la concernant pendant ces dernières décennies. Nous nous réjouissons de constater que les publications récentes semblent explorer de nouvelles avenues de recherche basées sur l'analyse exhaustive des documents tant épigraphiques, littéraires qu'iconographiques, ou sur le langage symbolique des signes et des images. En suivant les traces de cette Isis mystérieuse, nous avons croisé Marie, Mère du Christ. L'Isis des païens et la Madone des chrétiens semblent se rencontrer sur un terrain commun qui est la dévotion des fidèles respectifs, le sentimentalisme des expressions cultuelles et iconographiques. Certaines des ressemblances entre ces deux personnages ont particulièrement intrigué des historiens des religions et des archéologues. Les invocations mutiples

31. Isis-Sothis est un des noms d'Isis, car identifiée avec l'étoile Sothis — Sirius, étoile du Chien — elle assure aux Égyptiens la prospérité et la vie. De son côté, Marie est invoquée comme « étoile du matin », car, d'une part, elle précède le « Soleil de la Justice » qui est le Christ, d'autre part « l'étoile du matin » rassure les navigateurs ballottés par les vents et perdus dans les ténèbres, d'où « *Ave maris Stella, Dei Mater alma* ».

32. Dans la croyance isiaque, Isis est *soteira* par excellence; « *humani generis sospitatrix perpetua, semper fovendis mortalibus munifica, dulcem matris adfectionem miserorum casibus tribuis* » (A. 25.1). L'hymne d'Isidore de Medinet Madi étend le salut de la déesse aux victimes de toutes les misères humaines : guerre, prison, maladies, danger de mort, tempêtes, naufrage, errance dans un pays étranger... « *Tu les sauves tous,* conclut l'auteur, *s'ils te prient de leur venir en aide... Sois-moi miséricordieuse et libère-moi de toute détresse* » (M. I.26-34,36). Marie est priée comme la mère puissante qui libère ses enfants de tous les maux, ainsi dans l'hymne Ave Maris Stella : « *solve vincla reis, profer lumen caecis, mala nostra pelle, bona cuncta posce, monstra te esse matrem* ».

33. « Isis, grande, puissante, Reine des dieux » : cette formule utilisée par les Égyptiens deviendra chez Apulée « divinité suprême, première entre les habitants du ciel, visage uniforme des dieux et des déesses » (Apulée, XI 5,1). Marie n'est pas une déesse. Elle n'est pas souveraine des cieux. Mais elle est invoquée depuis des siècles comme « basilissa = regina », reine des apôtres, reine des martyrs, reine des vierges, reine de tous les saints (*Regina apostolorum, Regina martyrum, Regina Virginum, Regina omnium sanctorum),* aussi reine du ciel, porte du Ciel (*Ave Regina coelorum, Ave Domina Angelorum, Salve radix, salve porta, Ex qua mondo lux est orta)* ou celle portant dans son sein Celui qui est plus grand que l'univers *(Virgo Dei Genitrix, quem totus non capit orbis, in tua se clausit viscera factus homo).*

proclamant les « vertus » d'Isis ou de la Sainte Vierge, les images portées comme amulettes ou bijoux, les pèlerinages, les processions, sont des caractéristiques de la religiosité populaire. Il est possible que de nouvelles découvertes viennent alimenter en huile les lampes des chercheurs des religions comparées. Il est à souhaiter que le *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, prochaine entreprise internationale qui succédera au *LIMC*, apportera de nouveaux instruments de travail pour couronner en beauté le *LIMC* auquel Lilly Kahil s'est dévouée corps et âme pendant plus de 25 ans.

Tran tam Tinh.

Fig. 1. — Isis lactans. Figurine en terre cuite, Berlin, Ägyptisches Museum inv. 8704 (photo Musée).

Fig. 2. — Maria lactans. Peinture de la cellule 30 de Saqqara (photo de l'auteur).

PERSONIFIZIERTE ORTSANGABEN ALS BEIFIGUREN IN SZENEN AUS DEM LEBEN VON HERAKLES *

Publikationen über die Bilderwelt der antiken Mythologie gab es in diesem Jahrhundert reichlich, doch die im Laufe der Zeit hervorgebrachten Einzelbeobachtungen wären gegen Ende unseres Jahrtausends ins schier Unüberschaubare abgetriftet und damit das Ganze ins Stocken geraten oder im Detail verfangen geblieben, wäre nicht das LIMC entstanden, das, wie wir ja alle wissen, trotz der anfänglich vehementen Kritik vieler Gegner ohne die übermenschliche Energie einer sich für dieses Mammutprojekt aufopfernden Frau nie geschaffen worden wäre, die hier mit allergrößtem Lob und in Dankbarkeit geehrt werden soll. Unsere größte Hochachtung verdient ihre außergewöhnliche Leistung. Auch mein Beitrag wäre ohne das LIMC nur schwierig und sehr lückenhaft geworden, auch wenn er in dieser Zusammenstellung natürlich etwas neues aufzeigen soll und hoffentlich zur Diskussion anregen kann. Doch nur dank dieses durch Lilly Kahil initiiertes und bis zur Erschöpfung getragenes, in der Archäologie in seiner Internationalität und Komplexität einmaliges Unternehmen können wir aus dem Vollen schöpfen und versuchen, weitere Ansätze oder Gedankengänge, mit der soliden Basis des LIMC im Gepäck, hervorzubringen.

Die frühesten personifizierten Ortsangaben als Beifiguren in Szenen aus dem Leben von Herakles sahen diverse Forscher bisweilen auf attisch schwarzfigurigen Vasen ab um 550 v. Chr. beim Kampf mit dem Nemeischen Löwen[1]. In diesen Szenen erscheint

* In diesem Beitrag sollen, wie im Titel explizit ausgedrückt, nur solche Figuren erörtert werden, die lediglich als Beifiguren den oder die Orte des Geschehens aus der Lebensgeschichte des Herakles genauer eingrenzen. Ausgeklammert seien daher z. B. Acheloos, der bei dieser Episode selbst mit Herakles zum Protagonist erkoren wird, oder Ge, die, wenn überhaupt, nur allgemein für die Erde steht, oder Lokalgottheiten, die zwar zusammen mit Herakles in einem Bild vereint sind, deren Inhalt aber keine Episode aus dem Leben des Helden darstellt.

1. a) Att. sf. Amphora, Boulogne-sur-Mer, Musée des Beaux-Arts 420, 550-540 v. Chr., *ABV*, S. 134,29 (Gruppe E); H. Fracchia, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Nemea », S. 732, Nr. 2 (Nemea ?) : L. eine die Hände erhobene Frau mit Taenie, Herakles mit dem Löwen ringend. – b) Att. sf. Hydria, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum L 304, aus Vulci, um 530 v. Chr., *ABV*, S. 676 und 678; *Add.*[2], S. 148; E. Langlotz, *Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg, Griechische Vasen, Bilderkatalog* (1932), S. 55-56, Nr. 304, Taf. 97 (Heroine); Fracchia, *loc. cit.* (Anm. 1a), S. 732, Nr. 5* (Nemea ?) : Ganz l. hinter Iolaos nach r. stehende Nemea mit gestikulierenden Händen, Herakles mit Löwen ringend, Athena, Hermes. – c) Att. sf. Hydria, Norwich Castle 72.20, 530-520 v. Chr., *ABV*, S. 268,23 (Antimenes-Maler); J. Burow, *Der Antimenesmaler* (1989), S. 99, Nr. U 5, Taf. 145 B : Art des Antimenesmalers (Frau); W. Felten, *LIMC* V (1990), *s.v.*

manchmal neben dem Helden und dem Tier und den üblichen sie umgebenden relevanten Begleitfiguren wie Iolaos, Athena und Hermes am linken oder rechten Rand eine oft mit den Händen heftig gestikulierende Frau, die in einigen Fällen dabei ist, zu fliehen. Sie unterstreicht damit die Erschrockenheit und Angst über den sich vor ihr abspielenden heftigen Kampf, der ihr sehr nahe zu gehen scheint. Ihre emotionale Bindung zum Geschehen offenbart direkte Betroffenheit. Daher könnte sie nach der Meinung einiger Wissenschaftler die lokale Nymphe Nemea sein, deren Gefilde durch das Raubtier verwüstet werden. Diese Deutung leuchtet zunächst auch ein, doch wird man bedeutend vorsichtiger und nachdenklicher, wenn man gewahr wird, daß insbesondere bei den attisch schwarzfigurigen Szenen zwischen 550 und 510 öfters neben dieser Frau auch noch ein Jüngling oder gar eine weitere Frau und mehrere Jünglinge erscheinen und man daher in diesen Fällen dazu geneigt ist, diese Personen allgemein als Beobachter zu benennen[2],

« Herakles », S. 19, Nr. 1796 (Frau) : Ganz l. nach r. stehende Frau mit erhobener Hand, Iolaos, Herakles mit Löwen ringend, Athena und Hermes. – d) Att. sf. Halsamphora, Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule 7, aus Tarquinia, um 520 v. Chr., *ABV*, S. 256,17 (Lysippides-Maler); *CVA* 1, Taf. 12 (54),1; 13 (55),1-3; 15 (57), 1 (Frau); K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst* (1978), S. 92, Abb. 110 (Nemea); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), Nr. 1860 (Frau) : Im Vordergrund ringt Herakles mit dem Löwen, im Hintergrund, Athena, Iolaos und r. nach l. stehende Frau mit stark gestikulierenden Händen. – e) Att. sf. Amphora, Kiel, Kunsthalle B 507, um 520 v. Chr., *CVA* 1, Taf. 7 (2671),1 : Umkreis des Schaukelmalers (Athena ?); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 25, Nr. 1894* (Frau) : In der Mitte nähert sich Herakles mit Keule in der Rechten dem Löwen, r. Iolaos und l. nach r. stehende Frau mit erhobener Hand. – f) Att. sf. Halsamphora, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum L 185, aus Vulci, um 520 v. Chr., *ABV*, S. 270,55 (Antimenes-Maler); *Add.*[2], S. 70; Langlotz, *op. cit.* (Anm. 1b), S. 31, Nr. 185, Taf. 54 (Frau); Burow, *op. cit.* (Anm. 1c), S. 66, S. 79, Nr. 1, Taf. 1 A (Ortsnymphe Nemea); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 19, Nr. 1795*; Fracchia, *loc. cit.* (Anm. 1a), S. 732, Nr. 4 (Nemea ?) : R. neben Löwenkampf nach l. stehende Frau mit vorgestreckten Händen, l. Iolaos. – g) Att. sf. Hydria, Toledo (Ohio), Museum 56.70, um 520 v. Chr., *ABV*, S. 268,26 (Antimenes-Maler); *Add.*[2], S. 70; *CVA* 1, Taf. 24 (804),1 (Frau); Burow, *op. cit.* (Anm. 1c), S. 90-91, Nr. 100, Taf. 99 A (Frau); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 23, Nr. 1853 (Frau) : Ganz l. hinter Iolaos nach r. stehende Frau mit stark gestikulierenden Händen, Herakles mit dem Löwen ringend, Athena und Hermes. – h) Att. sf. Hydria, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum L 306, aus Vulci, 520-510 v. Chr., *ABV*, S. 267,14 (Antimenes-Maler); Langlotz, *op. cit.* (Anm. 1b), S. 56, Nr. 306, Taf. 97 (Frau); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1b), S. 26, Nr. 1900 (Frau); Burow, *op. cit.* (Anm. 1c), S. 66, S. 94, Nr. 127, Taf. 125 A (Frau); Fracchia, *loc. cit.* (Anm. 1a), S. 732 Nr. 6 (Nemea ?) : Ganz l. hinter Iolaos nach r. stehende Frau mit erhobener l. Hand, Herakles den Löwen mit der Linken am Hinterbein fassend und mit der Rechten den auf den Rücken liegenden Löwen knübbelnd, Athena und Hermes. – i) Att. sf. Halsamphora, Schweiz, Privatbesitz, 520-510 v. Chr., *Para.*, S. 120,85bis (Antimenes-Maler); *Add.*[2], S. 71; *Münzen und Medaillen AG, Auktion* 22 (1961), S. 72, Nr. 138, Taf. 44; *Antike Kunst Bern - Biel - Solothurn* (1967), S. 33, Nr. 102, Taf. 12 (bei der Tafellegende fälschlich mit der Nr. 103 versehen) (Nemea); Burow, *op. cit.* (Anm. 1c), S. 66, S. 79, Nr. 4, Taf. 4 A (Frau); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 19, Nr. 1797* (Frau); Fracchia, *loc. cit.* (Anm. 1a), S. 732, Nr. 3 (Nemea ?) : L. Frau mit stark gestikulierenden Händen vor Herakles mit den Löwen ringend, nach l. stehende Athena. – j) Att. sf. Bauchamphora, Turin, Museo di Antichità 4100, aus Vulci, 520-510 v. Chr.; *ABV*, S. 274,128 (Antimenesmaler); *Add.*[2], S. 72; *CVA* 2, Taf. 3 (1787),1; 4 (1788),1 (Frau); Burow, *op. cit.* (Anm. 1c), S. 66, S. 84, Nr. 46, Taf. 46 A (Ortsnymphe Nemea) : Athena, Herakles mit dem Löwen ringend, Iolaos, ganz r. nach l. stehende Frau mit stark gestikulierenden Händen.

2. Z. B. a) Att. sf. Kolonnettenkrater, Athen, National Museum 440, aus Thespiai, 550-540 v. Chr., *ABV*, S. 124,19 (Maler von Louvre F 6); M. Collignon, L. Couve, *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes* (1902), S. 248-249, Nr. 789 Taf. 32 (Frau); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 19, Nr. 1787* (Foto hier seitenverkehrt abgebildet) : Der in der Mitte mit dem Löwen mit einem Schwert kämpfende Herakles ist umgeben l. und r. von je einer Frau mit Lanze, einem Mann und zwei Kriegern mit Lanze und zusätzlich l. mit einem weiteren Jüngling mit Lanze. – b) Att. sf. Hydria, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig (ehem. Warwick Castle), um 520 v. Chr., *Münzen und Medaillen AG, Auktion* 40 (1969), S. 37-38, Nr. 66, Taf. 21: Art des Antimenesmalers (Frau); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 19, Nr. 1793* (Frau) : Ganz l. nach

die zur Steigerung der sich abspielenden Dramatik beitragen, indem sie beobachten oder erschrocken fliehen und uns als Betrachter somit in das Geschehen mehr einbinden.

Beziehen wir also diese letzteren Vasen in unsere Betrachtungen mit ein und das müssen wir selbstverständlich, kommen wir zu dem Schluß, daß die bei den frühen Darstellungen des Löwenkampfes auftretende, attributlose Frau entweder auch als Beobachterin aufzufassen ist oder zu dieser Zeit nebeneinander zwei Bildgeschichten existierten und bei der einen nur Beobachter und bei der anderen Nemea und maximal eine weitere Frau erscheinen. Letztere Möglichkeit mutet jedoch äußerst unwahrscheinlich an.

Erst nach einer Unterbrechung von über 50 Jahren finden sich neben den üblichen möglichen Beiwohnern des Geschehens, Athena, Iolaos und Hermes, wiederum eine oder zwei Frauen beim Löwenkampf[3]. Sind bei diesen späteren Darstellungen nur die Frau(en)

r. stehender Jüngling mit Speer in der Linken und nach r. stehende Frau mit erhobener Linken, Iolaos, Herakles mit Löwen ringend, Athena und Hermes. – c) Att. rf. Kantharos, St. Petersburg, Ermitage B 3386, 510-500 v. Chr., *ARV*^{2}, S. 127,29 (Nikosthenes-Maler); *Add.*^{2}, S. 176; A. Peredolskaya, *Krasnofigurnye atticeskie vazy v Ermitazhe* (1967), S. 18, Nr. 10, Taf. 9,1 (Frau); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 23, Nr. 1858 (Frau) : In der Mitte Herakles mit Löwen ringend, dahinter Hermes, l. eine nach r. stehende, stark gestikulierende Frau und eine nach r. sitzende Athena und nach r. fliehende, stark gestikulierende Frau. – d) Att. rf. Hydria, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum L 532, aus Vulci, 520-510 v. Chr. : *ARV*^{2}, S. 587,54; Langlotz, *op. cit.* (Anm. 1b), S. 109, Nr. 532, Taf. 195 (Mann); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 23, nach Nr. 1858 (Mann) : In der Mitte Herakles mit dem Löwen ringend, l. Hermes und Athena, r. Iolaos und ein nach l. stehender, sich dem Geschehen abwendender bärtiger Mann, sich auf einen Stock stützend.

3. a) Att. rf. Halsamphora, Mykonos, Museum 59, aus Rheneia, Mitte 5. Jh. v. Chr., Ch. Dugas, *EAD* XXI (1952), S. 39, Nr. 59, Taf. 23-24 (Frau); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 25, Nr. 1892 (Nemea ?) : Nach r. stehender Herakles mit der Rechten Keule schulternd, nach l. stehende Frau die Rechte dem Helden entgegenstreckend, nach l. auf Felsen sitzende Frau, die Linke auf Felsen stützend, vor dem Felsen Löwe einen Hirsch reißend. – b) Att. rf. Glockenkrater, Utrecht, Universität vH 18, aus Neapel, 420-410 v. Chr., *ARV*^{2}, S. 1053,42 (Polygnot-Gruppe); G. van Hoorn, *in Studies D. M. Robinson* II (1951), S. 108, Taf. 35 (Nymphe des Tainaron); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 25, Nr. 1891* (Frau); R. Vollkommer, *Herakles in the Art of Classical Greece* (1988), S. 1, Nr. 5; S. 3, Abb. 2 (Nemea) : R. über der Höhle des Löwen sitzt eine Frau (Nemea ?) nach r. und wendet ihren Kopf zu den in der Mitte heranschleichenden Herakles um. – c) Att. rf. Glockenkrater, Thessaloniki, Museum, aus Karabournaki, 420-410 v. Chr. : *ARV*^{2}, S. 1053,43 (Polygnot-Gruppe); K. A. Rhomaiou, *Epitymbion Ch. Tsountas* (1941), S. 380-384, Abb. 7, Taf. 3-4 (Nemea); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 25, nach Nr. 1891; Vollkommer, *op. cit.* (Anm. 3b), S. 1, Nr. 6 (Nemea) : Hermes, anschleichender Herakles, Athena, auf Felsen nach r. sitzende Frau (Nemea ?), die Rechte auf Felsen stützend, unter ihr Löwe aus Höhle hervorguckend. – d) Apul. rf. Glockenkrater, Neapel, Museo Nazionale 81571 (H 2861), aus S. Agata dei Goti, 430-410 v. Chr., A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia* I (1978), S. 6, Nr. 4 : Maler des Tanzenden Mädchens; H. Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel* (1872), S. 412, Nr. 2861 (Nemea); A. D. Trendall, *Early South Italian Vase-painting* (1974), S. 46, Nr. 4, Taf. 17b (Nemea ?); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 20, Nr. 1812* (Frau); Vollkommer, *op. cit.* (Anm. 3b), S. 1, Nr. 9; S. 3, Abb. 3 (Nemea ?); Fracchia, *loc. cit.* (Anm. 1a), S. 732, Nr. 8 (Nemea ?); Chr. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote* (1994), S. 144-145, S. 213, Nr. 87, Taf. 105 (Nemea) : R. neben Herakles mit dem Löwen ringend steht eine Frau (Nemea ?) nach l., beide Arme erschrocken erhoben, l. Athena. – e) Fragment eines apul. rf. Kelchkrater, München, Staatliche Antikensammlungen 8714, um 370 v. Chr., Trendall, Cambitoglou, *op. cit.* (Anm. 3d), S. 194, Nr. 16 : Iliupersis-Maler; J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote* I (1975), S. 122; II, S. 7, Nr. 81, Taf. 71,2 (keine Äußerung); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 24, Nr. 1876* (Frau); Vollkommer, *op. cit.* (Anm. 3b), S. 2, Nr. 19; S. 5, Abb. 6 (Nemea ?) : L. vom Löwenkampf befinden sich die Reste von zwei Frauen (eine der beiden Nemea ?). – f) Intaglio aus Chalzedon, London, BM 524, aus Punjab, um 400 v. Chr., A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* (1900), S. 59, Taf. 12,25 (wohl Nemea); G. Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit* (1922), Taf. 36,1 (Nymphe); J. Boardman, *Greek Gems and Fingerrings* (1970), S. 352, Taf. 856 (Frau); R. Vollkommer, « Herakles – Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen bis in die Neuzeit », *Idea* 6 (1987), S. 13, Abb. 6; Vollkommer, *op. cit.*

als Beobachterin(nen) übriggeblieben und können sie als Reminiszenz an das Vorhergehende verstanden werden oder hat ein Wandel in der Auslegung stattgefunden und könnte von nun an die oder eine der beiden weiblichen Figuren als Nemea bezeichnet werden ? Solange jedoch keine Darstellung mit einer eindeutig erklärenden Beischrift entdeckt wird, sollte man zumindest in der Identifizierung vorsichtig sein.

Interessant wird es erst um 400 v. Chr. mit der Darstellung auf einem Intaglio, auf dem die Frau Herakles eine Hydria reicht (**Abb. 1**)[4]. Sie wohnt dem Geschehen also nicht mehr nur als Beobachterin bei, sondern wird ganz in den Ablauf der Episode mit einbezogen, indem sie dem Helden eine mit Wasser gefüllte Hydria entgegenstreckt. Das Gefäß kann weiterhin auf eine Nymphe, als typisches Attribut, anspielen. Bei dieser Figur wird man wohl zum ersten Mal von Nemea sprechen dürfen und nun in Erwägung ziehen dürfen, daß auch die anderen aus dieser oder späteren Zeit Nemea meinen könnten.

In römischer Zeit werden die Szenen aus dem Leben des Herakles allgemein nur noch selten mit anderen Figuren erweitert und neben der bisweilen noch zu sehenden Schutzgöttin Athena erscheinen dann, auch wenn nur im bescheidenen Maßen, gerade Lokalpersonifikationen, die die Gegend des Geschehens schildern sollen. So begegnet uns auch beim Löwenkampf nur ganz selten Nemea. Mit einer Ausnahme schmückt die dabei kleinere Figur – soweit es der Erhaltungszustand erkennen läßt – ohne Attribute als auf einem Felsen Sitzende[5] oder als Halbfigur[6] im oberen Bereich des Hintergrundes die

(Anm. 3 b), S. 3, Nr. 44; S. 5, Abb. 9 (Nemea); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 27, Nr. 1920* (Nemea ?); Fracchia, *loc. cit.* (Anm. 1a), S. 732, Nr. 9 (Nemea ?) : Nemea reicht dem durstigen Herakles, der mit einem Fuß auf dem besiegten Löwen steht, eine Hydria entgegen. – Abzulehnen ist hingegen die folgende Darstellung : Att. rf. Oinochoe, Neapel, Museo Nazionale Spinelli 692, aus Suessula, um 400 v. Chr., *ARV*^{2}, S. 1403,2 (Spinelli-Maler) (Hesperide); Vollkommer, *op. cit.* (Anm. 3b), S. 17, Nr. 140 (Hesperide); I. McPhee, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Hesperides », S. 403, Nr. 76; Fracchia, *loc. cit.* (Anm. 1a), S. 732, Nr. 7 (Nemea ?) : Die dem Herakles hier einen Zweig überreichende Frau wird wohl eine Hesperide sein.

4. Siehe Anm. 3f.

5. a) Zwei Marmorreliefs, Vatikan, Gabinetto delle Maschere 431 und 444, aus Palestrina, 2. Jh. n. Chr., W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums* II (1908), S. 690-694, Nr. 431, Taf. 80 (Nymphen); S. 722-724, Nr. 444, Taf. 80 (Nymphen und Berggott); J. Boardman, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Herakles », S. 14, Nr. 1747*; L. Todisco, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Herakles », S. 64, Nr. 2381 (Frau) : 1. Herakles mit dem Löwen ringend, darüber auf Felsen nach l. sitzende Nemea, mit der Rechten einen Fichtenbaum berührend; 2. Herakles und Hydra; 3. über Herakles und Stier Reste von Kiete auf einem Felsen sitzend; 4. Herakles und Ladon am Baum; 5. Herakles die Hirschkuh packend, darüber l. auf Felsen nach l. sitzende Keryneia, die Linke auf Felsen stützend und mit der Rechten einen Zipfel des bis zu den Hüften heruntergefallenen Mantels ziehend, ihr Kopf ist zum Geschehen hingewendet; 6. Herakles Pfeil gegen Stymphalischen Vogel schießend, darüber l. auf Felsen nach l. sitzender und nach r. gewendeter Stymphalos; der r. Arm war auch ursprünglich vorgestreckt, aber keinesfals hielt er wie jetzt einen Schilfstengel; 7. Herakles den Eber tragend, darüber nach r. sitzende Nymphe von Kalydon; 8. ganz r. nach r. stehender Herakles mit hochgestelltem l. Fuß vor einer Quelle, die einen Felsen herabrinnt und deren Nymphe oben sitzt (erhalten nur ihr r. Unterarm und dessen Hand, die einen Schilfstengel faßt). – b) Marmorstatuette, Oxford, Ashmolean Museum Michaelis 38, 1. Jh. n. Chr. : A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* (1882), S. 551, Nr. 38 (Nemea); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 28, Nr. 1936* (Nemea ?); Fracchia, *loc. cit.* (Anm. 1a), S. 732, Nr. 12 (Nemea ?) : Auf Felsen sitzende Nemea, die l. Hand auf Felsen stützend, in ihr Kranz für den bevorstehenden Sieger bereithaltend.

6. a) Gipsrelief, Hildesheim, Pelizaeus-Museum 1533, aus Memphis, 2. Jh. n. Chr. : A. Ippel, *Guß- und Treibarbeit in Silber*, 97. *BWPr* (1937), S. 29ff., Taf. 2 (Nemea); C. Reinsberg, *Studien zur hellenistischen Toreutik* (1980), S. 329, Nr. 72, Abb. 116-117 (Frau); Felten, *loc. cit.* (Anm. 1c), S. 29, Nr. 1966 (Nemea ?); Fracchia, *loc. cit.* (Anm. 1a), S. 732, Nr. 10* (Nemea ?) : L. oben hinter dem mit dem Löwen ringenden Herakles kleine Halbfigur der Nemea mit linker entblößter Brust das Geschehen verfolgend. - b) Gipsrelief, Hildesheim, Pelizaeus-Museum 4533, aus Memphis, 2. Jh. n. Chr. : Ippel, *op. cit.* (Anm. 6a), S. 31-32, Abb. 18 (Nemea); Reinsberg, *op. cit.* (Anm. 6a), S. 330, Nr. 73, Abb. 118 (Frau) : Gleiches Bild wie auf a).

Szenerie. Nur auf der Tazza Albani (**Abb. 2**)[7] steht sie in gleicher Größe hinter dem mit dem Löwen kämpfenden Herakles, hat den linken Fuß auf einem Felsen gesetzt und schultert mit der Rechten einen Palmzweig als Vorzeichen des erfolgreichen Kampfes und vielleicht auch als Anspielung auf die Gründung der Nemeischen Spiele durch den Helden, bei denen der Palmzweig erstmalig als Siegeszeichen vergeben worden ist[8].

Die gleiche Problematik bei der Identifizierung einer weiblichen Figur auf attischen Vasen wie beim Löwenkampf ergeben sich auch bei zwei Szenen von Herakles und der Hydra, in denen in ähnlicher Darstellungsweise eine mit den Händen stark gestikulierende Frau gezeigt wird, die bisweilen als die Lokalnymphe Lerna bezeichnet worden ist[9]. Auch bei diesen Bildern sollte wegen der bereits oben erörterten Gründe auf eine Deutung auf Lerna verzichtet werden.

7. Marmorbecken, « Tazza Albani », Rom, Museo Torlonia 383, von der Via Appia, augusteisch : J. J. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti* (1767), Taf. 64-65; G. ZOEGA, *Li bassirilievi antichi di Roma* II (1808), S. 57-58, Taf. 62-63 (Nemea); A. L. MILLIN, *Mythologische Galerie* (1848), Nr. 434, Taf. 112-113; Ch. L. VISCONTI, *Les monuments de la sculpture antique du Musée Torlonia* (1884), S. 275-277, Nr. 383, Taf. 95 (Nemea, Thracia, Nymphe, Nymphe des Waldes von Keryneia, Nymphe des Sees, Nymphe des Erymanthos, Personifikation der Argolis, Alpheios; Spanien); BOARDMAN, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 14, Nr. 1745*; S. WOODFORD, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Herakles », S. 58, Nr. 2292 (Flußgott ?); TODISCO, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 64, Nr. 2379; FRACCHIA, *loc. cit.* (Anm. 1a), S. 732, Nr. 11 (Nemea ?); C. GASPARRI, *Materiali per servire allo studio del Museo Torlonia di scultura antica*, *MemAccLinc* Ser. VIII vol. XXIV 2 (1980), S. 199, Nr. 383, Taf. 9 : 1. nach r. stehende Nemea, den r. Fuß auf Felsen gesetzt, mit der Rechten Palmzweig schulternd, den vor ihr stattfindenden Löwenkampf beobachtend; 2. Herakles mit Kerberos und Theseus befreiend; 3. nach r. auf Felsen sitzende Thracia, die Rechte auf Szepter stützend, die Linke auf Knie, Herakles mit drei Rossen des Diomedes kämpfend; 4. nach r. auf Felsen sitzende Lerna mit erhobener Linken, Baum, Herakles Hydra mit der Rechten knübbelnd; 5. nach r. stehende Keryneia mit erhobener Rechten, Herakles die Hirschkuh packend; 6. nach r. stehende Nymphe von Stymphalos, drei Vögel und Herakles; 7. nach r. auf Felsen sitzende Nymphe des Erymanthos, die Rechte auf Felsen stützend, die Linke auf Knie, Herakles den Eber mit der Linken schulternd; 8. Herakles mit der Rechten den Stier knübbelnd, r. auf Felsen nach l. sitzende Krete, die Linke auf Felsen stützend, in der Rechten Schild; 9. Herakles mit Eimer, r. nach l. gelagerter Alpheios; 10. Herakles mit Geryon kämpfend, r. nach l. auf Felsen sitzende Spanien mit Helm, die Linke auf Felsen stützend, in der vorgestreckten Rechten Schild; 11. Herakles im Garten der Hesperiden; 12. Herakles mit Kentauren kämpfend.

8. C. ROBERT, *Die griechische Heldensage*[4] (*Griechische Mythologie* II) 2 (1926), S. 442-443, Anm. 4. – Die gelagerte Frau auf einem stadtrömischen Marmorsarkophag zeigt in Analogie zu vielen anderen Beispielen in der Sarkophagkunst eindeutig Tellus (siehe dazu E. GHISELLINI, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Tellus », S. 879-889) und nicht Tellus oder Nemea wie Jongste schrieb : Paris, Louvre MR 795-796, aus Rom, 180-190 n. Chr. : C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs* III 1 (1897), S. 128-129, Nr. 105, Taf. 29 (Tellus); F. BARATTE, C. METZGER, *Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne* (1985), S. 76-77, Nr. 26 mit Abb. (Tellus); P. F. B. JONGSTE, *The Twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi* (1992), S. 76-77, Nr. F.3, Abb. 36 (Tellus oder Nemea).

9. a) Att. sf. Schale, Berlin, Staatliche Museen F 1801, um 550 v. Chr., *ABV*, S. 230,1; SCHEFOLD, *op. cit.* (Anm. 1d), S. 96 (Athena oder Lerna); F. BROMMER, *Herakles*[5] (1986), S. 14-15, Taf. 10a (Athena oder Ortsnymphe Lerna); G. KOKKOROU-ALEWRAS, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Herakles », S. 38, Nr. 2029 (Athena oder Lerna); N. BLANC, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Lerna », S. 254-255 (Deutung auf Lerna ganz unsicher) : R. neben Herakles mit der Hydra kämpfend nach l. schreitende Frau mit beiden Händen gestikulierend. – b) Att. wgr. Lekythos, Paris, Louvre CA 2218, 500-480 v. Chr. : C. H. E. HASPELS, *Attic Blackfigured Lekythoi* (1936), S. 245, Nr. 80 : Haimon-Maler; K. SCHAUENBURG, « Herakles und die Hydra auf attischem Schalenfuß », *AA* (1971), S. 170, Abb. 10-12; J.-J. MAFFRE, *RLouvre* 35 (1985), S. 91, Abb. 12; S. 95, Anm. 51. 2 (« il s'agit sans doute d'une femme, mais qui ? »); KOKKOROU-ALEWRAS, *loc. cit.* (Anm. 9a), S. 36, Nr. 2006* (Lerna ?); BLANC, *loc. cit.* (Anm. 9a), S. 254-255 (Deutung auf Lerna ganz unsicher) : Nach r. stehende Athena, Herakles mit Hydra kämpfend, r. davon nach r. weglaufende Frau, den Kopf zu Herakles zurückwendend, die Linke erhoben, r. nähert sich Iolaos.

Beobachtende, auch fliehende und/oder stark gestikulierende Frauen finden sich weiterhin bisweilen auf attischen Vasen zwischen 530 und 490 v. Chr., in denen Herakles mit Geryon[10] kämpft. Sie wurden früher manchmal ebenfalls als Ortsnymphen gedeutet[11]. Doch auch hier sollte durch das bereits Eingesehene eher Skepsis angebracht sein. Man sollte sich außerdem fragen, ob die weiblichen Gestalten überhaupt in einem engeren Kontakt zu den Gegnern des Herakles stehen mußten, wie es z. B. Erika Simon[12] oder Philip Brize[13] als einzige Alternative vorschlagen und sie dann als Verwandte der Gegner bezeichnen. Könnten die Frauen nicht einfach nur Beobachterinnen sein, die durch ihre vehementen Bewegungen und Gesten eher unser Interesse als Betrachter der Bilder erwecken? Gerade die Schale des Euphronios in München[14] spricht für die letztere Lösung. Mit Ausnahme der Fliehenden sind alle Figuren der Hauptseite mit Namen zusätzlich gekennzeichnet. Wäre die Fliehende wirklich Kallirrhoe, die Mutter des Geryon, versteht man eigentlich nicht, warum gerade ihr Name als einziger nicht beigeschrieben worden ist. Als gedachte anonyme Beobachterin ist das Fehlen der Beischrift hingegen offensichtlich.

Kehren wir wieder zu der Episode mit der Hydra zurück. Erst auf einer attisch rotfigurigen Oinochoe von um 380-370 v. Chr. könnte es möglich sein, in der nach links sitzenden Frau mit Szepter wegen ihrer Position als Sitzende und ihrem Attribut Lerna zu erkennen[15]. Hingegen sollte die auf einem fast gleichzeitigen apulisch rotfigurigen Volutenkrater neben einem Tempel und Persephone stehende Frau durch den gesamten Kontext und ihrer Nähe zu Persephone als deren Mutter Demeter angesehen werden[16].

Aus römischer Zeit zeigen die beiden einzigen Darstellungen dieser Episode mit einer Lokalgottheit einmal die Nymphe und das andere Mal den Flußgott. Auf der Tazza Albani (**Abb. 3**) sitzt Lerna auf einem Felsen nach rechts und beobachtet das Geschehen mit erhobener Linken[17] und auf einem stadtrömischen Marmorsarkophag lagert das Gewässer von Lerna links über der Kampfgruppe in der zu dieser Zeit üblichen

10. Z. B. att. rf. Schale, München, Staatliche Antikensammlungen 2620, aus Vulci, *ARV*^{2}, S. 16,17 (Euphronios); *Add.*^{2}, S. 153; E. Simon, *Griechische Vasen* (1976), S. 99-100, Taf. 107 (Nymphe Eurytheia oder Kallirrhoe); Ph. Brize, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Herakles », S. 77, Nr. 2501* (Kallirrhoe ?) : Eurytion, Iolaos, Athena, Herakles mit Geryon kämpfend, dazw. Orthros, ganz r. nach l. eilende Frau mit den Händen stark gestikulierend. Brize, *op. cit.*, S. 83 führt weitere Beispiele auf attischen Vasen zwischen 530 und 490 auf.

11. Siehe dazu Simon, *op. cit.* (Anm. 10), S. 99-100, Taf. 107.

12. *Ibid.*

13. Brize, *loc. cit.* (Anm. 10), S. 83.

14. Siehe Anm. 10.

15. Att. rf. Oinochoe, St. Petersburg, Ermitage B 4257, 380-370 v. Chr. : K. Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (1934), S. 37, Nr. 234 (Ortsnymphe); F. Brommer, *Herakles*^{5} (1986), S. 16, Taf. 10b; Vollkommer, *op. cit.* (Anm. 3b), S. 5, Nr. 47 (Lerna); Kokkorou-Alewras, *loc. cit.* (Anm. 9a), S. 36, Nr. 2009* (Lerna ?); Blanc, *loc. cit.* (Anm. 9a), S. 254-255 (Deutung auf Lerna ganz unsicher) : Herakles und Iolaos mit Hydra kämpfend, ganz l. nach l. sitzende, sich nach r. umwendende Lerna mit erhobener Rechten und Szepter in der Linken.

16. Apul. rf. Volutenkrater, Policoro, Museum, aus Herakleia, 370-350 v. Chr. : B. Neutsch, *Archäologische Forschungen in Lukanien* II (1967), S. 151-152, Taf. 18 (Persephone und darunter Demeter Prosymna); Kokkorou-Alewras, *loc. cit.* (Anm. 9a), S. 36, Nr. 2010 (Lerna oder Priesterin ?); Blanc, *loc. cit.* (Anm. 9a), S. 254-255 (Deutung auf Lerna ganz unsicher) : L. oben aus der Erde auftauchende Persephone, darunter neben einem Tempel nach l. sitzende, den Kopf zum Geschehen umwendende Demeter, r. neben Persephone Iolaos, in der Mitte Herakles mit Hydra kämpfend, r. Athena.

17. Siehe Anm. 7, Nr. 4; Kokkorou-Alewras, *loc. cit.* (Anm. 9a), S. 40, Nr. 2062.

Flußgottracht und -manier mit einem Zweig in der Linken nach rechts[18]. Ebenso ist der Fluß dieser Gegend auf einem Mosaik aus dem Hause der Nymphen in Nabeul bei der sich ebenfalls dort ereignenden Legende zwischen Poseidon und Amymone zu sehen[19]. Die letzten zwei Bilder zeigen wohl an, daß möglicherweise eine Wandlung der Wiedergabe von einer Lokalnymphe zu einem Flußgott in späterer römischer Zeit stattgefunden hat.

Neben Acheloos die bisher frühesten bekannten Darstellungen von Flußgöttern und auch sicheren ersten Bilder von Lokalgottheiten in Heraklesszenen finden wir auf einer attisch rotfigurigen Spitzamphora des Syriskos von um 475 v. Chr. (**Abb. 4**)[20]. Auf dieser Vase sind neben Herakles, der die Äpfel der Hesperiden erwirbt, nach neuesten Lesungen der auf einem Block sitzende Okeanos mit Szepter und seine Söhne, der Nil, Strymon, Skamander und Mäander, zu erkennen. Die ein Schilfrohr haltenden Frauen sind weiterhin als Quellnymphen und Hüterinnen des Gartens aufzufassen, wie es vor kurzem Carina Weiss überzeugend klarlegte : « Auch die unbenannten Mädchen... müssen etwas mit dem Wasser zu tun haben, denn sie halten neben einer Ranke ein Schilfrohr, das typische Attribut antiker Wassergottheiten. Im Kontext sinnvoll sind die Hesperiden, die göttlichen Hüterinnen des Gartens, bei denen Zahl und Namen in der antiken Überlieferung schwanken. Wichtig für die Deutung ist die bei Apollodor (*bibl.* II 114) genannte Hesperide Arethusa, ein Name, der sogar einfach Quelle bedeutet. Von den ambrosischen Quellen des Hesperidengartens singt der Frauenchor in Euripides *Hippolytos* (742 ff.), und so dürfen wir die Mädchen hier wohl sicher als die Nymphen dieser Quellen und Hüterinnen dieses Gartens ansprechen. »[21] Die Ansammlung der Gewässer aus den verschiedensten Gegenden soll die lange Suche und Reise des Herakles bis zur Findung des im Westen verborgenen Wunderbaumes untermalen.

18. Stadtrömischer Marmorsarkophag, Florenz, Uffizien 1914, aus Rom, 190-200 n. Chr. : Robert, *op. cit.* (Anm. 8), S. 127-128, Nr. 104, Taf. 29 (Berggott); G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, le sculture* I (1958), S. 230-231, Nr. 248 mit Abb.; H. Sichtermann, G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen* (1975), S. 32, Nr. 23, Taf. 48,2; 49; 50,2; Jongste, *op. cit.* (Anm. 8), S. 78-80, Nr. F.4, Abb. 38. 40 (unklar) : L. oben über Herakles mit der Hydra kämpfend, lagert ein bärtiger Mann nach r., mit der Rechten stützt er seinen Kopf und mit der Linken hält er einen Zweig.

19. Blanc, *loc. cit.* (Anm. 9a), S. 254-255, Nr. 1.

20. Att. rf. Spitzamphora des Syriskos, Deutschland, Privatsammlung, um 475 v. Chr. : H. A. Cahn, *in* J. Christiansen, M. Torben (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd* Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen 1987 (1988), S. 107-116, Abb. 1-7; M. Tiverios, *MDAI(A)* 106 (1991), S. 129-136, Taf. 22-25; Kokkorou-Alewras, *loc. cit.* (Anm. 9a), S. 101, Nr. 2681; I. McPhee, *loc. cit.* (Anm. 3), S. 403, Nr. 72a; I. McPhee, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Ladon I », S. 177, Nr. 1*; M.-O. Jentel, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Neilos », S. 725, Nr. 68; H. A. Cahn, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Okeanos », S. 32, Nr. 4; C. Weiss, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Strymon », S. 815, Nr. 1*; *Ead., in Mythen und Menschen. Griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung, Ausstellungskat. Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität* (1997), S. 104-110, Nr. 30 mit Abb. (Syriskos) : Nach r. auf Block sitzender bärtiger Okeanos (OKEANOΣ) mit beiden Händen Szepter haltend, Baum der Hesperiden mit Ladon, nach l. auf Block sitzender bärtiger Strymon (ΣTP[Y]MON) mit der Rechten Szepter haltend und die Linke im Redegestus ausgestreckt, nach r. stehender bärtiger Skamander ([ΣK]AMANΔ[P]OΣ) mit Knotenstock in der Rechten und die Linke im Redegestus ausgestreckt, Quellnymphe/Hüterin des Gartens, nach r. stehender bärtiger Nil (NIΛOΣ) mit Knotenstock in der Linken und die Rechte im Redegestus erhoben, Quellnymphe/Hüterin, nach r. sitzender Herakles, drei Äpfel bringende Athena, sitzender bärtiger Mann (Cahn und Tiverios : Atlas, Weiß : Flußgott oder Prometheus), Quellnymphe/Hüterin des Gartens, Jüngling, nach l. stehender bärtiger Maiandros (M[AI]ANΔPOΣ) mit Stab in der Rechten, Quellnymphe/Hüterin des Gartens; alle Quellnymphen sind mit Ranken und Schilfrohr ausgestattet.

21. Weiss, *loc. cit.* (1997), S. 106.

Während die Flußgötter und Quellnymphen auf späteren attischen Vasen in Szenen von Herakles und den Hesperiden nicht mehr vorkommen, erscheint Okeanos mit Sicherheit noch einmal auf einer attisch rotfigurigen Pelike von um 400-380 v. Chr. Okeanos spielt nun auf die ungefähre Lage des Apfelbaumes im Westen an[22]. In Analogie zu der Pelike wird auch der auf einem gleichzeitigen attischen rotfigurigen Glockenkrater ganz rechts nach rechts sitzende bärtige Mann eher Okeanos als Atlas meinen, der in dieser Position ohne ihm hinzugegebene Indizien nicht verständlich wäre[23].

Aus römischer Zeit kennen wir mögliche Wiedergaben einer Lokalgottheit bei dieser Arbeit nur noch auf in Rom unter Hadrian in den Jahren zwischen 119 und 125 n. Chr. geschlagenen Aurei, auf denen Hercules die Äpfel der Hesperiden in den Händen hält[24].

22. Att. rf. Pelike, New York, Metropolitan Museum of Art 08.258.20, 400-380 v. Chr. : *ARV*^{2}, S. 1472,1 (Pasithea-Maler); *Add.*^{2}, S. 381; G. M. A. Richter, B. F. Hall, *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* (1936), S. 211, Nr. 166, Taf. 163 (Okeanos); Vollkommer, *op. cit.* (Anm. 3b), S. 17, Nr. 134 (Okeanos); Kokkorou-Alewras, *loc. cit.* (Anm. 9a), S. 104, Nr. 2720 (Okeanos); McPhee, *loc. cit.* (Anm. 3), S. 399, Nr. 29*; H. A. Cahn, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Okeanos », S. 32, Nr. 5 (Okeanos) : L. nach r. stehender gehörnter Okeanos (ΩKEANOΣ), mit der Rechten auf Stab lehnend, zwei Hesperiden, Baum mit Ladon, Herakles.

23. Amsterdam, Allard Pierson Museum 8229, 400-380 v. Chr. : J. Six, *Allard Pierson Museum. Vazen uit de Schenking Six* (1967), S. 18-19, Nr. 28; Abb. auf S. 45 : Pourtales-Maler (Atlas); Vollkommer, *op. cit.* (Anm. 3b), S. 17, Nr. 130 (Okeanos oder Atlas); Kokkorou-Alewras, *loc. cit.* (Anm. 9a), S. 104, Nr. 2719* (Mann); McPhee, *loc. cit.* (Anm. 3), S. 403, Nr. 78 (Atlas ?) : Hermes, Hesperide, Herakles und Hesperide und darüber Eros, ganz r. nach r. sitzender, sich nach l. umwendender Okeanos mit Stab bei der l. Hand.

24. a) H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain*^{2} (1880), S. 174-175, Nr. 814 mit Zeichnung (Baetis); H. Mattingly, E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage* II (1926), S. 355, Nr. 125, Taf. 12,236 (Flußgott); P. L. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts II. Die Reichsprägung zur Zeit des Hadrian* (1933), S. 85, Nr. 68, Taf. 1 (Oceanus oder Flußgott); H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum* III (repr. 1976), S. 273, Nr. 274-276, Taf. 51, 21 (Flußgott); A. Garcia y Bellido, « Hercules Gaditanus », *AEA* 36 (1963), S. 141-145, Abb. 39a (Oceanus); H. A. Cahn, *LIMC* III (1986), *s.v.* « Baetis », S. 79, Nr. 3* (Baetis); R. Vollkommer, « Vermeintliche antike Darstellungen der Legende des Prodikos », *in* F. Cappelletti, G. Huber-Rebenich (Hrsg.), *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert* (1997), S. 99, Taf. 24c. Rs. : Bärtiger Hercules in Dreiviertelansicht nach r. stehend, die Rechte auf Boden gesetzte Keule ruhend, in der vorgestreckten Linken Äpfel, l. Schiffsprora, r. nach l. liegender Oceanus. P M TR P COS III HERC GADIT. – b) Cohen, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 196, Nr. 1087 (Jupiter); Mattingly, Sydenham, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 347, Nr. 57, Taf. 12,224 (Kopf); Strack, *op. cit.* (Anm. 24a), Nr. 88, Taf. 2 (Flußgott oder Oceanus); Mattingly, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 253, Nr. 98, Taf. 48,17-18 (Kopf, Jupiter); Garcia y Bellido, *loc. cit.* (Anm. 24a), S. 143-145, Abb. 39b (Oceanus); C. Weiss, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Fluvii », S. 145, Nr. 32 (Baetis oder Oceanus). Rs.: Bärtiger Hercules frontal in viersäuligem Tempel stehend, die Rechte auf auf Boden gesetzte Keule ruhend, in der vorgestreckten Linken Äpfel oder Apfel haltend, unterhalb vor dem Tempel nach l. gelagerter Oceanus und l. Kopf in Frontalansicht und r. Schiffsprora. – c) Cohen, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 196, Nr. 1088 (Flußgott); Mattingly, Sydenham, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 347, Nr. 58 (Flußgott); Strack, *op. cit.* (Anm. 24a), Nr. 88 (Flußgott oder Oceanus). Rs. : Wie b), aber unterhalb vor dem Tempel r. weiterer Kopf nach r. – d) Cohen, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 195-196, Nr. 1083, 1086 (Flußgott); Mattingly, Sydenham, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 348, Nr. 61 (Flußgott); Strack, *op. cit.* (Anm. 24a), Nr. 87, 99 Taf. 2 (Flußgott oder Oceanus); Mattingly, *op. cit.*, S. 254, Anm. zu Nr. 99, Taf. 49,1 (Flußgott); Cahn, *loc. cit.* (Anm. 24a), S. 79, Nr. 2 (Baetis); R. Vollkommer, *LIMC* IV (1988), *s.v.* « Hedone », S. 469, Nr. 2 (Baetis). Rs.: Hercules wie auf b), aber in zweisäuligem Tempel, umgeben von zwei Hesperiden, unterhalb vor dem Tempel nach l. gelagerter Oceanus. – e) Cohen, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 196, Nr. 1084 (Flußgott); Mattingly, Sydenham, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 348, Nr. 59, Taf. 12,231 (Flußgott); Strack, *op. cit.* (Anm. 24a), Nr. 89 (Flußgott oder Oceanus); Mattingly, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 254, Nr. 99, Taf. 48,19 (Flußgott); Garcia y Bellido, *loc. cit.* (Anm. 24a), S. 143-145 Abb. 39c (Oceanus); Cahn, *loc. cit.* (Anm. 24a), S. 79, Nr. 1* (Baetis); Vollkommer, *loc. cit.* (Anm. 24d), S. 469, Nr. 2 (Baetis); H. A. Cahn, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Oceanus », S. 908, Nr. 11* (Oceanus); Vollkommer, *loc. cit.* (Anm. 24a), S. 99, Taf. 24b. Rs.: Wie d), aber Oceanus nach r. gelagert und hinter ihm l. Schiffsprora. –

Bisweilen steht er in einem zwei- oder viersäuligen Tempel und ist von zwei Frauen umgeben, die zwei Hesperiden darstellen[25]. Unter Herakles lagert entweder ein bärtiger Mann nach rechts oder links oder in abgekürzter Form ist nur sein Kopf gezeigt. Der gelagerte Mann erhielt in den Publikationen sehr unterschiedliche Bezeichnungen wie Flußgott, Oceanus oder Baetis und der Kopf die Zuschreibung als Flußgott, Oceanus, Kronos oder Jupiter[26]. Manchmal zeichnet eine Legende den Helden klar als Hercules Gaditanus aus. Der in Gades verehrte Hercules wurde also explizit mit dem weit im Westen angenommenen Hesperidenabenteuer verbunden, in dem der Held die wundersamen Äpfel erhielt, deren Genuß die Unsterblichkeit verlieh. Der Tempel des Hercules Gaditanus, der ja auf einigen Münzen eindeutig gezeigt wird, lag, wie bereits Garcia y Bellido[27] unterstrich, am Ozean und dieser wurde auch in Gades zusätzlich besonders verehrt und daher ist es sehr wahrscheinlich, daß auf unseren Münzen Oceanus gemeint war[28].

Beim Tod und der Apotheose des Helden treffen wir nochmals auf griechischen Vasen Quellnymphen an, die dann dabei sind mit Hilfe von Hydrien das Feuer des Scheiterhaufens zu löschen. Die früheste derartige Darstellung begegnet uns auf einem attisch rotfigurigen Glockenkrater von um 460 v. Chr., der uns leider nur in Fragmenten erhalten ist. Nach diesen zu urteilen, nähern sich auf der Hauptseite zwei Quellnymphen seitlich dem in der Mitte errichteten brennenden Scheiterhaufen, auf dem Herakles noch liegt, und von der Rückseite eilen weitere Nymphen herbei[29]. Auf drei späteren attischen Vasen zwischen 420 und 380 v. Chr.[30] und zwei apulischen Vasen zwischen 360 und 320

f) Cohen, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 196, Nr. 1085 mit Zeichnung (Jupiter); Mattingly, Sydenham, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 348, Nr. 60 (Kopf, Jupiter); Strack, *op. cit.* (Anm. 24a), Nr. 90 Taf. 2 (Kronos ?); Mattingly, *op. cit.* (Anm. 24a), S. 254, Anm. zu Nr. 99, Taf. 48,20 (Kopf, Jupiter); Vollkommer, *loc. cit.* (Anm. 24d), S. 469, nach Nr. 2 (Zeus ? oder Kronos ? oder Okeanos oder Flußgott). Rs.: Wie d), aber unterhalb des Tempels, nur l. Schiffsprora und r. Kopf des Oceanus im Profil nach r.

25. Siehe dazu Vollkommer, *loc. cit.* (Anm. 24a), S. 99.

26. Siehe dazu die in der Anm. 24 jeweils hinter den Bibliographieangaben in Klammern aufgezählten Namen.

27. Garcia y Bellido, *loc. cit.* (Anm. 24a), S. 145.

28. Zu Hercules Gaditanus allgemein siehe Garcia y Bellido, *loc. cit.* (Anm. 24a), S. 70-153.

29. Att. rf. Glockenkrater, frr., Rom, Villa Giulia 11688, aus Conca, um 460 v. Chr. : C. Clairmont, *AJA* 57 (1953), S. 85-89, Taf. 45-49 (Nymphen); J. Boardman, « Herakles in Extremis », *in* E. Böhr, W. Martini (Hrsg.), *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Festschrift für Konrad Schauenburg* (1986), S. 130 (Nymphen, Quellen der Thermopylen ?); Boardman, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 128, Nr. 2909* (Nymphen); V. Machaira, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Hyades », S. 545, Nr. 4 (Hydriaträgerinnen) : A, Nymphe mit Hydria, Athena, Herakles auf Scheiterhaufen, Philoktetes, Nymphe mit Hydria; B, Nymphen mit Hydrien.

30. a) Att. rf. Pelike, München, Staatliche Antikensammlungen 2360, aus Vulci, 420-400 v. Chr. : *ARV*^{2}, S. 1186,30 (Kadmos-Maler); *Add.*^{2}, S. 341; *CVA* München 2 Taf. 81 (277),1; Boardman, *loc. cit. Festschr. Schauenburg* (Anm. 29), S. 130, Taf. 21,3; *Id.*, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 128, Nr. 2916* (Arethousa, Premnousia); Machaira, *loc. cit.* (Anm. 29), S. 545 Nr. 5*; Vollkommer, *op. cit.* (Anm. 3b), S. 66, Nr. 477; S. 70, Abb. 90 : R. nähern sich zwei Nymphen, um das Feuer zu löschen, die Linke (ΑΡΕΘΟΣΑ) schüttet das Wasser aus ihrer Hydria aus und die Rechte (ΠΡΕΜΝΟΣΙΑ) hält die Hydria mit der l. Hand noch auf dem Kopf. – b) Att. rf. Kelchkrater, New York, Metropolitan Museum of Art 52.11.18, 400-380 v. Chr. : M. J. Milne, *AJA* 66 (1962), S. 305-306, Taf. 81,1-3 (Quellnymphen); Boardman, *loc. cit. Festschr. Schauenburg* (Anm. 29), S. 130, Taf. 22 (Nymphen, Quellen der Thermopylen ?); *Id.*, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 129. 132, Nr. 2917* (Nymphen); Machaira, *loc. cit.* (Anm. 29), S. 545, Nr. 6* (Nymphen); Vollkommer, *op. cit.* (Anm. 3b), S. 32, Nr. 224 (Nymphen) : R. neben Philoktetes Nymphe und um dem Scheiterhaufen l. eine und r. zwei Nymphen. – c) Att. rf. Glockenkrater, S. Agata dei Goti, Mustilli Sammlung, 400-380 v. Chr. : *ARV*^{2}, S. 1420,5 (Maler von London F 64); *Add.*^{2}, S. 375; Boardman, *loc. cit. Festschr. Schauenburg* (Anm. 29), S. 130 (Nymphe, Quelle der Thermopylen?); *Id.*, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 129. 132 Nr. 2918* (Nymphe); Machaira, *loc. cit.* (Anm. 29),

v. Chr.[31] wiederholt sich in ähnlicher Weise das Motiv des Feuerlöschens, Herakles ist nun aber bereits auf dem Wagen, der gen Himmel aufsteigt. Auf der Münchner Pelike von um 420 v. Chr. (**Abb. 5**) sind die beiden Wasserträgerinnen auch noch mit Namen und zwar mit Arethousa und Premnousia versehen. Quellen mit diesen Namen gab es bei den Griechen des öfteren. Die am nächsten zum Berg Oita, dem Verbrennungsort des Herakles, gelegenen Rinnsale, die wir noch durch die Literatur kennen, befinden sich, wie Sir John Boardman gezeigt hat, in Chalkis auf Euböa (Arethousa) und in der Nähe von Marathon (Premnousia)[32]. Wenn es sich wirklich um diese beiden Bäche handelt, charakterisieren sie jedoch nicht die Landschaft des Geschehens. Angesichts dieser Möglichkeiten, daß die Gewässer außerhalb der näheren Umgebung der Apotheose zu orten sind, schlug Sir John Boardman auch bei den Nymphen auf den anderen attischen Vasen, die unbenannt bleiben, die Quellen der Thermopylen vor[33], weil nach einer Sage[34] sich Herakles mit dem vergifteten Gewand in diese Wasserarme stürzte und dadurch die heißen Quellen schuf, die spätestens seit dem 6. Jh. v. Chr. dem Herakles geweiht waren[35]. Christian Aellen übernimmt Sir John Boardmans These und bezeichnet ebenfalls die Wasserträgerinnen auf den apulischen Bildern als Quellen der Thermopylen[36]. Die Quellen würden bei dieser Deutung, wenn sie zutrifft, nicht den Ort der letzten Handlung unterstreichen, sondern symbolisch auf den weiten Leidensweg des Herakles hinweisen können, bis er sich schließlich auf dem Berg Oita aus Schmerz selbst verbrannte. Doch all dies bleibt, wie Sir John Boardman selbst sagt, Spekulation und wir können nur hoffen, in Zukunft noch bessere Informationen zu erhalten[37]. Ob man wirklich eine letzte Darstellung von Nymphen bei dieser Episode auf einem provinzialrömischen Kalksteinrelief des 2. Jh. n. Chr. aus Lichtenwörth in der Nähe von Wiener Neustadt erkennen sollte, auf dem rechts oberhalb von auf dem Scheiterhaufen sitzenden Herakles zwei Frauenbüsten in Vorderansicht gezeigt sind, erscheint mir sehr fraglich[38].

Die letzten möglichen Wiedergaben von Lokalgottheiten auf griechischen Vasen erscheinen beim Kampf des Herakles mit dem Stier auf zwei attischen Vasen zwischen

S. 545, Nr. 7 (Nymphe); VOLLKOMMER, *op. cit.* (Anm. 3 b), S. 32, Nr. 225; S. 35, Abb. 45 (Nymphe) : L. neben dem Scheiterhaufen versucht eine Nymphe mit Wasser in einer Hydria das Feuer zu löschen.

31. a) Apul. rf. Volutenkrater, Mailand, H. A. Sammlung 260, aus Ruvo, 360-340 v. Chr. : TRENDALL, CAMBITOGLOU, *op. cit.* (Anm. 3d), S. 417, Nr. 13 : Lykurg-Maler; *CVA* Mailand, H. A. Sammlung, Taf. 1 (2176),1; 8 (2177),4; 9 (2178),3; BOARDMAN, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 129. 132, Nr. 2919* (Nymphen); MACHAIRA, *loc. cit.* (Anm. 29), S. 545, Nr. 8 (Nymphen); VOLLKOMMER, *op. cit.* (Anm. 3b), S. 66, Nr. 478 (Nymphen); AELLEN, *op. cit.* (Anm. 3d), S. 95, Anm. 29 (Quellen der Thermopylen) : Unter der Quadriga sind zwei Nymphen dabei mit Hilfe von Hydrien das Feuer des Scheiterhaufens zu löschen, eine dritte nähert sich von r. mit einer mit beiden Händen gehaltenen Hydria. – b) Apul. rf. Volutenkrater, Tokyo, Privatbesitz, 330-320 v. Chr. : A. D. TRENDALL, A. CAMBITOGLOU, *First Supplement to The Red-figured Vases of Apulia* (1983), S. 84-85, Nr. 287a : Unterwelt-Maler; BOARDMAN, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 129. 132, Nr. 2920 (Nymphen); MACHAIRA, *loc. cit.* (Anm. 29), S. 545, Nr. 9 (Nymphen); AELLEN, *op. cit.* (Anm. 3d), S. 95, Anm. 29 (Quellen der Thermopylen) : Unter der Quadriga sind zwei Nymphen dabei mit Hilfe von Hydrien das Feuer des Scheiterhaufens zu löschen.

32. BOARDMAN, *loc. cit. Festschr. Schauenburg* (Anm. 29), S. 130.

33. *Ibid.*

34. Tzetz. *Schol.* Lykophron, 50-51; WESTERMANN, *Myth. Gr. App. narr.*, 28, 8.

35. Frühestes Zeugnis bereits bei Pisander, *EGF*, F 9 (Ed. Davies).

36. AELLEN, *op. cit.* (Anm. 3d), S. 95. 106.

37. BOARDMAN, *loc. cit. Festschr. Schauenburg* (Anm. 29), S. 131.

38. BOARDMAN, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 129. 132, Nr. 2912 (Nymphen ?); MACHAIRA, *loc. cit.* (Anm. 29), S. 545, Nr. 10 (Frauen).

420 und 400 v. Chr. (**Abb. 6**)[39]. In diesen außergewöhnlich figurenreichen Bildern werden neben Göttern und Göttinnen jeweils eine fliehende und zwei sitzende Frauen gezeigt. Da die beiden Sitzenden allein schon durch ihre sehr ähnliche Haltung und Kleidung eine nähere Verbindung zueinander assozieren und auf dem Kelchkrater (**Abb. 6**) beide mit einem Szepter ausgezeichnet sind, ist es sehr wahrscheinlich, daß sie Europa und ihre Tochter Pasiphae wiedergeben sollen. Zudem sind beide, wie ich an anderer Stelle versucht habe nachzuweisen, in engerer Beziehung zu dem Stier zu sehen und jeweils eine der beiden in ähnlicher Weise auch auf zwei weiteren attischen Vasen aus gleicher Zeit zu erkennen[40]. Die fliehende Frau besitzt hingegen keine ähnliche Gegenfigur oder besondere Attribute und könnte somit die Insel Kreta meinen, die durch den Stier so verwüstet worden ist.

Auf drei römischen Werken wird Krete wie viele andere Lokalgöttinnen auf einem Felsen sitzend gezeigt[41]. Auf dem Mosaik in Krakau[42] trägt Krete weiterhin die für neben Stadtgöttinnen auch für Landschaften und Provinzen in römischer Zeit oft typische Mauerkrone wie sie auch auf kretischen Bronzemünzen[43] und einem anderen Mosaik aus Nea Paphos mit Beischrift ausgestattet ist[44].

Eine letzte griechische Darstellung einer Lokalgottheit bei Heraklesszenen findet sich wahrscheinlich bei einer fragmentarisch erhaltenen Marmorgruppe aus der Nordstoa des Athenaheiligtums von Pergamon[45]. Neben dem an einen Felsen geketteten Prometheus und dem einen Pfeil abschießenden Herakles lagert links vorne mit den Betrachter

39. a) Att. rf. Luterion, frr., Athen, Agora P 12641, aus einem Brunnen nordöstlich des Areopags, um 420 v. Chr. : *ARV*^{2}, S. 1043,1 (nahe dem Curti-Maler und Peleus-Maler); B. Shefton, *Hesperia* 31 (1962), S. 330-368, Abb. 1-2, Taf. 105a-d (fliehende Frau : Krete); R. Vollkommer, « Héraklès et le taureau : L'identification de la scène sur les vases attiques de la deuxième moitié du v^e siècle », *BCH* 111 (1987), S. 148, Abb. 2 (fliehende Frau : Krete ?); Vollkommer, *op. cit.* (Anm. 3 b), S. 8, Nr. 66 (fliehende Frau : Krete ?); L. Todisco, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 60, Nr. 2309•; M. Andreadakis-Vlasakis, *LIMC* VI (1992), *s.v.* « Krete », S. 133-134, Nr. 7 (eine der beiden sitzenden Frauen : Krete). – b) Att. rf. Kelchkrater, frr., St. Petersburg, Ermitage B 2680, um 400 v. Chr. : *ARV*^{2}, S. 1337,5 (nahe dem Pronomos Maler); Vollkommer, *loc. cit.* (Anm. 39a), S. 143, Abb. 4 (fliehende Frau : Krete); *Id.*, *op. cit.* (Anm. 3b), S. 8-9, Nr. 68, Abb. 13 (fliehende Frau : Krete); Todisco, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 61, Nr. 2311*; Andreadakis-Vlasakis, *loc. cit.* (Anm. 39a), S. 134, Nr. 7 (eine der beiden sitzenden Frauen : Krete).

40. Vollkommer, *loc. cit.* (Anm. 39a), S. 150-152.

41. a) Marmorrelief im Vatikan : siehe Anm. 5a, Nr. 3. – b) « Tazza Albani » : siehe Anm. 7, Nr. 8. – c) Mosaik, Krakau, Nationalmuseum (Czartoryski Sammlung), aus der Umgebung von Neapel, 2. Jh. n. Chr. (?) : J. Ostrowski, *Les personnifications des provinces dans l'art romain* (1990), S. 122, Nr. 1, Taf. 11; Andreadakis-Vlasakis, *loc. cit.* (Anm. 39a), S. 134, Nr. 9 : R. neben Herakles mit dem Stier kämpfend, auf Felsen sitzende Krete mit Mauerkrone, das Geschehen mit gestikulierend erhobener Hand beobachtend.

42. Siehe Anm. 41c.

43. Lepidus proquaestor, Andreadakis-Vlasakis, *loc. cit.* (Anm. 39a), S. 133, Nr. 1*.

44. Villa des Theseus, um 300 n. Chr. : Andreadakis-Vlasakis, *loc. cit.* (Anm. 39a), S. 133, Nr. 4.

45. Marmorgruppe, fr., Berlin, Staatliche Museen P 168, aus Pergamon, Nordstoa des Athenaheiligtums, 159-137 oder 88-84 v. Chr. : N. Himmelmann, *Herrscher und Athlet* (1989), S. 140-141; B. Hintzen-Bohlen, *MDAI(I)* 40 (1990), S. 145-156, Taf. 23,1-3 (Kaukasos); M. Kunze, *et al.*, *Die Antikensammlung im Pergamonmuseum und in Charlottenburg* (1992), S. 174-175, Nr. 73 mit Abb. (Kaukasos); J.-R. Gisler, *LIMC* VII (1994), *s.v.* « Prometheus », S. 542, Nr. 73* (Kaukasos); W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), *Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses* (1997), S. 76-79, Nr. 3 mit Abb. : späteres 2. Jh. v. Chr. (Kaukasos) : L. vorne mit dem Betrachter zugewendeten Rücken auf einem Felsen gelagerter Kaukasos, mit seiner erhobenen Rechten auf Adler weisend und den Kopf den r. auch vom Rücken gesehenen Herakles zuwendend, der dabei ist einen Pfeil gegen den Adler abzuschießen, vor beiden der an den Berg gekettete Prometheus.

zugewendetem Rücken auf einem Felsen ein Mann, der mit seiner erhobenen Rechten auf den Adler weist. Die Andeutung des Felsen spricht klar für einen Berggott und das Fehlen der Urne desweiteren gegen einen Flußgott, so daß wir hier sicherlich den Kaukasos identifizieren können. Auf dieselbe Weise werden der ebenfalls auf einem Felsen nach links gelagerte bärtige Mann mit einem Horn in der Rechten und einem Zweig in der Linken und der nach rechts gelagerte bärtige Mann mit einem Ast in der Linken und einen Mantelzipfel in der Rechten auf einem römischen Sarkophag in Rom[46] respektive in Besançon[47] den Berggott Kaukasos meinen. Ein Marmorrelief aus Aphrodisias[48] zeigt hingegen unter dem rechten Arm des Prometheus eine aus dem Felsen herausragende Frau als Halbfigur, die in jeder Hand einen Baumstamm hält. Ihre enge Verbundenheit mit dem Felsen und das Halten der Baumstämme zeichnet sie als Nymphe des Kaukasos aus. Das Geschlecht des Namens für den Berg oder für das Gebirge war dabei nicht ausschlaggebend für die Kennzeichnung auf Kunstwerken, wie Anneliese Kossatz-Deissmann vor kurzem für die weiblichen Montes ausführte : « Hier vertreten Nymphen die Berge mit weiblichen Namen, wobei es jedoch auch manchmal möglich ist, daß Frauen männliche Berge repräsentieren und umgekehrt, so etwa eine Nymphe den Sipylos oder ein männlicher Berggott den Ida. »[49] Die Darstellungen des Kaukasos waren in römischer Zeit anscheinend so selten, daß sich keine eigene einheitliche Ikonographie dafür entwickelt hat und daher auch keine übereinstimmende Geschlechtsbestimmung vorgenommen worden ist.

Auf römischen Kunstwerken begegnen wir auch noch Lokalpersonifikationen, die wir in früheren Zeiten nicht angetroffen haben. Am häufigsten bei Heraklesszenen dieser Zeit kommt Alpheios in der typischen Position des gelagerten Flußgottes vor, der natürlich bei dieser schwer zu illustrierenden Tat neben den vom Helden benützten Utensilien wie Hacke und Korb als hinzugefügte Figur am effektivsten den Betrachter zur Identifizierung der Geschichte durch seine Präsenz verhelfen kann (**Abb. 7**)[50].

46. Marmorsarkophag, Rom, Kapitolinisches Museum 329 (ehem. Rom, Villa Doria Pamphilj), um 300 n. Chr. : C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs* III 3 (1919), S. 440-444, Nr. 355, Taf. 117 (Caucasus); H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino* (1912), S. 142-143, Nr. 13, Taf. 34 (vielleicht Caucasus); W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*[4] II (1966), S. 109-111, Nr. 1257; Sichtermann, Koch, *op. cit.* (Anm. 18), S. 63-64, Nr. 68, Taf. 165-167 (Kaukasos); G. Messineo, *in* R. Calza (Hrsg.), *Antichità di Villa Doria Pamphili* (1977), S. 166-168, Nr. 195, Taf. 120 (Ge und Kaukasos); Gisler, *loc. cit.* (Anm. 45), S. 543, Nr. 79* : An der r. Ecke der Hauptseite der an den Felsen gefesselte Prometheus, seinen r. Fuß auf den Kopf der nach l. gelagerten Ge mit Füllhorn in den Händen gesetzt, auf der r. Nebenseite nähert sich Herakles und r. oben nach r. auf Felsen gelagerter, den Kopf zu Herakles zurückwendender K., in der r. Füllhorn und in der l. einen Zweig haltend, r. Baum.

47. Fragment eines Marmorsarkophages, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie D 863.3.314, aus Italien, um 220 n. Chr. : Gisler, *loc. cit.* (Anm. 45), S. 543, Nr. 78a* (Kaukasos oder Tartaros ?) : Herakles Pfeil abschießend und r. an den Berg geketteter Prometheus, an dem der Adler im Begriff ist seine Leber herauszupicken, unten nach r. gelagerter bärtiger Kaukasos mit einem Ast in der Linken und einen Mantelzipfel in der Rechten.

48. Marmorrelief, Aphrodisias, Ausgrabungshaus, vom Sebasteion, um 150 n. Chr. : Gisler, *loc. cit.* (Anm. 45), S. 542-543, Nr. 77* (Kaukasos ?) : Herakles den an den Berg geketteten Prometheus von den Ketten befreiend, unterhalb des r. Armes des Prometheus Halbfigur der Nymphe des Kaukasos mit einem Baumstamm in jeder Hand, unter ihr der getöte Adler.

49. A. Kossatz-Deissmann, *LIMC* VIII (1997), *s.v.* « Montes », S. 860.

50. a) « Tazza Albani » : Siehe Anm. 7, Nr. 9. – b) Stadtrömischer Marmorsarkophag, Florenz, Uffizien 110, aus Rom, 150-160 n. Chr. : Robert, *op. cit.* (Anm. 8), S. 135-137, Nr. 113, Taf. 31 (Alpheus); Mansuelli,

Der Sumpf von Stymphalos wird auf den zwei einzigen Werken, wo diese Personifikation gezeigt wird, in unterschiedlicher Weise charakterisiert. Auf der Tazza Albani steht das Gewässer als Nymphe[51] und auf einer Wandmalerei aus Herculaneum lagert der bärtige, schilfbekränzte Sumpf als ein Flußgott[52]. Die unterschiedliche Auffassungsweise unterstreicht wohl, wie im Falle des Kaukasos, daß diese Episode so selten mit einer Personifikation des Gewässers ausgestattet worden ist, daß sich keine eigene Ikonographie herausgebildet hat. Aus gleichem Grunde und in Anpassung an die übrigen nicht genauer fest geregelten Lokalgottheiten werden mit zwei Ausnahmen die übrigen nur von der Tazza Albani[53] und dem Relief im Vatikan[54] bekannten Personifikationen als Nymphen gezeigt. Auf der Tazza Albani hält nur die Provinz Thracia zusätzlich noch ein Szepter in ihrer Hand (**Abb. 8**)[55] und Spanien mit Helm auf dem Kopf einen Schild[56].

Insgesamt gesehen bleiben die Ortsangaben in der römischen Kaiserzeit bei Heraklesszenen jedoch sehr spärlich, obwohl ja gerade in dieser Epoche solche Personifikationen auf Kunstwerken viel häufiger als früher verwendet worden sind. In der griechischen Kunst begegnen wir im Vergleich solchen Ortsangaben relativ häufig bei Episoden aus dem Leben des Herakles. Während wir im 6. Jahrhundert v. Chr. die vorgenommenen Deutungen auf personifizierten Ortsangaben bei Heraklesabenteuern zwar zurückweisen mußten, konnten wir sehen, daß im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. Lokalgottheiten auf attischen und apulischen Vasen bei Heraklesszenen regelmäßig anzutreffen sind, ein Phänomen, das wir auch allgemein auf solchen Gefässen feststellen können und wie es zuletzt in beeindruckender Weise von Christian Aellen für die unteritalischen Vasen aufgezeigt worden ist[57]. In einer Zeit als Ortsangaben als Figuren in der Kunst überhaupt

op. cit. (Anm. 18), S. 225-226, Nr. 237 mit Abb. (Flußgott); Boardman, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 11-12, Nr. 1734*; S. Woodford, *LIMC* V (1990), *s.v.* « Herakles », S. 58, Nr. 2295 (Flußgott); Jongste, *op. cit.* (Anm. 8), S. 43-47, Nr. B.1, Abb. 5 (Alpheios) : Nach l. stehender Hercules mit der Linken Schaufel schulternd und die Rechte zu bärtigen Alpheios ausstreckend, der sich hinter einem Felsen befindet, seinen Kopf zu Hercules gewendet hat, vor Alpheios eine Quellurne, aus der Wasser in einen Korb strömmt. – c) Stadtrömischer Marmorsarkophag, Florenz, Boboli-Gärten, 200-220/230 n. Chr. : Robert, *op. cit.* (Anm. 8), S. 130-132, Nr. 107, Taf. 30 (Alpheus); Boardman, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 10, Nr. 1721*; Jongste, *op. cit.* (Anm. 8), S. 81-84, Nr. F.5, Abb. 42 (Alpheios) : Unter der Szene nach l. gelagerter Alpheios, die Linke auf Quellurne lehnend, in der Rechten Schilfstengel. – d) Stadtrömischer Marmorsarkophag, ehem. Luzern, Gallerie Fischer und Rom, Villa Albani, 240-250 n. Chr. : Robert, *op. cit.* (Anm. 8), S. 133, Nr. 110, Taf. 30 (Alpheus oder Nymphe wenn der Kopf weiblich und nicht überarbeitet ist); Jongste, *op. cit.* (Anm. 8), S. 90-91, Nr. F.9, Abb. 52 (Alpheios) : Nach l. gelagerter Alpheios, die Rechte erhoben. – e) Kleinasiatischer Marmorsarkophag, Konya, Museum 1002, aus Pappa Tiberiopolis (Yunuslar), 250 n. Chr. : Boardman, *loc. cit.* (Anm. 5a), S. 10, Nr. 1725*; Woodford, *loc. cit.* (Anm. 50b), S. 58, Nr. 2293; Jongste, *op. cit.* (Anm. 8), S. 126-128, Nr. N.2, Abb. 80-81 (Alpheios) : Herakles Dreck in den Korb schaufelnd, über dem Korb lagert Alpheios auf einem Felsen nach l. und hält mit der Linken eine Quellurne, aus der Wasser strömmt.

51. « Tazza Albani » : Siehe Anm. 7, Nr. 6.

52. Wandmalerei, Neapel, Nationalmuseum 9007, aus Herculaneum, 1. Jh. n. Chr. : W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (1868), S. 226, Nr. 1126 (Gott des Gewässers); S. Reinach, *Répertoire des peintures grecques et romaines* (1922), S. 191, Nr. 3 : Woodford, *loc. cit.* (Anm. 50b), S. 57, Nr. 2279 (Stymphalos ?) : Nach r. schreitender Herakles den Bogen gegen zwei der stymphalischen Vögel spannend, ein dritter liegt bereits von einem Pfeil getroffen auf dem Boden, ganz r. lagert der das Gechehen beobachtende schilfbekränzte, bärtige Stymphalos nach l., in der Linken hält er wahrscheinlich ein Schilfrohr.

53. Siehe Anm. 7.

54. Siehe Anm. 5.

55. « Tazza Albani » : Siehe Anm. 7, Nr. 3.

56. « Tazza Albani » : Siehe Anm. 7, Nr. 10.

57. Aellen, *op. cit.* (Anm. 3d), *passim.*

erst im Entstehen sind, können gerade solche Darstellungen auf den Vasen eine wichtige, nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben, die dazu beitragen konnte, daß Lokalpersonifikationen definitiv in der Bildniskunst etabliert worden sind und dadurch auch von den Römern übernommen und ausgebaut worden sind und dank letzterer unsere westeuropäische Kunst derart beeinflußt worden ist, daß Lokalpersonifikationen auch bei uns ein wichtiger Bestandteil der Bilderwelt geworden sind.

Rainer VOLLKOMMER.

Abb. 1. — Abdruck eines Intaglios, um 400 v. Chr. Nemea reicht Herakles eine Hydria entgegen. London, BM 524 (Foto des Museums).

Abb. 2. — Tazza Albani, augusteisch. Nemea beim Löwenkampf. Rom, Museo Torlonia 383 (Foto DAI Rom 34.1972).

Abb. 3. — Tazza Albani, augusteisch. Lerna beim Hydrakampf. Rom, Museo Torlonia 383 (Foto DAI Rom 34.1976).

Abb. 4. — Att. rf. Spitzamphora, um 475 v. Chr. Okeanos und Strymon beim Baum der Hesperiden. Deutschland, Privatsammlung (Foto des Besitzers).

Abb. 5. — Att. rf. Pelike, 420-400 v. Chr. Arethousa und Premnousia versuchen das Feuer des Scheiterhaufens zu löschen. München, Staatliche Antikensammlungen 2360 (nach Furtwängler/Reichhold III, Taf. 109).

Abb. 6. — Att. rf. Kelchkrater, um 400 v. Chr. Unten links nach links fliehende Krete. St. Petersburg, Ermitage B 2680 (Foto des Museums).

Abb. 7. — Tazza Albani, augusteisch. Alpheios dem Ausmisten der Ställe des Augias durch Herakles beiwohnend. Rom, Museo Torlonia 383 (Foto DAI Rom 34.1974).

Abb. 8. — Tazza Albani, augusteisch. Thracia neben Herakles mit den Rossen des Diomedes kämpfend. Rom, Museo Torlonia 383 (Foto DAI Rom 34.1968).

RÉSUMÉS

Janine Balty, *Variations autour du thème d'Hélène* p. 1-7

La confrontation du Jugement de Pâris représenté sur le marli du Plat de Méléagre (Trésor de Sevso) avec une scène du Pavement rouge d'Antioche assure l'identification d'Hélène sur le plat et permet de définir le type iconographique mis en œuvre. L'examen détaillé des attitudes et des gestes atteste l'utilisation, dans les images, d'un langage codé qui n'exclut sans doute pas la lecture à différents niveaux. Ainsi, le choix de l'attitude « à la manière de Polymnie » pourrait évoquer les spectacles de pantomimes auxquelles le thème du Jugement de Pâris donnait couramment lieu.

Jean Ch. Balty, *Pénélope. Notes sur la diffusion d'un type iconographique* p. 9-18

Le type iconographique de la Pénélope assise a été repris, debout, dans le monde romain, pour plusieurs figures de la mythologie (une des servantes d'Andromaque, une des Péliades, Canax, Alceste, Mégara, Phèdre, Iphigénie, Ariane) ou pour évoquer des provinces annexées à l'Empire et des barbares captifs. La vogue de ces images ne s'arrête cependant pas avec l'Antiquité et le motif se retrouve dans de nombreuses œuvres où la signification de l'original antique n'a généralement pas été oubliée : chez Ghiberti à l'une des portes du baptistère de Florence, chez Rubens, Ingres et son élève H. Flandrin, Feuerbach, von Stuck et Bourdelle.

Jan Bažant, *Les Amazones de l'Antiquité et l'Amazonomanie actuelle* p. 19-25

L'objet de cette contribution est de souligner le fait que, dans la Grèce ancienne, les Amazones n'étaient pas des figures mythiques mais l'un des nombreux peuples qui vivaient sur cette terre. À partir de la fin du VII^e^ siècle av. J.-C., les anciens Grecs sont revenus maintes et maintes fois et avec un plaisir évident à la figure absurde d'une femme perpétuellement en guerre. Au cours du IV^e^ siècle, les Amazones disparaissent de l'art athénien, très probablement pour la simple raison qu'aucun thème iconographique ne peut retenir l'attention indéfiniment. À la même époque, cependant, les Amazones ont conquis l'imagination humaine dans d'autres parties du monde grec et, plus tard également, dans le monde romain ; là, très naturellement, on avait d'autres habitudes de pensée que les Athéniens, et cela s'est reflété également dans la forme artistique nouvelle qu'elles ont revêtue. C'était le début de l'histoire à laquelle nous prenons part nous aussi, une histoire qui a attendu le XIX^e^ siècle pour devenir ce que nous appelons aujourd'hui le mythe des Amazones.

Ernst Berger, *À propos du groupe divin samien de Myron* p. 27-30

L'article traite de la tentative de retrouver le groupe divin colossal de Myron dans le répertoire des copies de l'époque impériale, tentative fondée sur les restes de la base identifiés par E. Buschor (n. 2) et sur le torse colossal de Zeus découvert par l'auteur à Rome, dans le Palais des Conservateurs (n. 1). Pour la reconstitution d'Héraclès sont pris en considération le type du « Roi de Munich » et une statuette en bronze de Zagreb. Quant à l'Athéna qui

se trouvait à la gauche de Zeus, elle n'a fait jusqu'ici l'objet d'aucune proposition convaincante. Une statuette d'Athéna en bronze de la Collection Ebnöther (fig. 1-4), d'un quart de taille humaine, exposée pendant plusieurs années dans la grande salle supérieure du Musée des Antiquités de Bâle, porte en guise d'égide une pièce de vêtement particulier qui n'est pas sans rapports avec la léonté d'Héraclès. De plus, par la position de ses pieds, elle correspond — en miroir — à la statuette de Zagreb.

Gratia Berger-Doer, *Une nouvelle Scylla* p. 31-36

L'article traite d'un fragment de relief de Tarente qui se trouve dans une collection privée de Bâle. Il appartient au groupe des sculptures funéraires de la fin du IV^e^ siècle av. J.-C. et représente un monstre à queue de poisson dentelée, doté de nageoires et d'un buste féminin assorti de trois protomés de chiens à hauteur de la ceinture. Le buste est endommagé, de même que la tête et les bras ; les têtes des trois chiens font également défaut. Ce monstre marin est une Scylla vêtue d'un chiton. Elle est figurée seule, de manière non combative, sur un rocher entouré de deux rangées de vagues superposées. La face arrière du relief est taillée au ciseau. Ce fragment faisait partie, comme les deux autres sculptures de Scylla illustrées, d'un temple funéraire que le monstre avait pour mission de protéger, en sa qualité de gardien des tombeaux.

Nicole Blanc, *Un plafond du Palatin au Louvre ? À propos d'un relief de stuc de la collection Campana* p. 37-50

Étude d'un relief de stuc de la collection Campana (Louvre, inv. Cp 6354) dont le panneau central représente Vénus montée sur un globe entre deux candélabres, et surmontée d'un *velum* porté par deux Amours en vol ; la scène est encadrée par des caissons ornés d'Amours, Griffons et Victoires. L'examen de l'enduit amène à délimiter précisément les parties antiques de cette pièce très largement refaite (dessin). L'étude iconographique met en évidence le « montage » : une analyse précise des motifs permet de déterminer les sources d'inspiration du restaurateur, de mesurer les modifications apportées aux modèles et partant d'évaluer le degré d'authenticité des parties refaites. Le type statuaire qui a inspiré la Vénus conduit à faire l'hypothèse que ce stuc provient de la collection Vescovali. Les données stylistiques autorisent à proposer une datation aux environs du milieu du I^er^ siècle ap. J.-C. D'après certains indices, la provenance revendiquée — Rome, Palatin — est probable, mais l'enquête n'a pas fourni de preuve décisive.

John Boardman, *Pandore en Italie* p. 51-56

Pandore occupe une place importante dans l'iconographie et la religion athéniennes du V^e^ siècle av. J.-C. L'aspect qu'elle revêt en Italie, en particulier sur un vase campanien, abandonne la tradition athénienne et doit peut-être quelque chose à l'histoire hésiodique ainsi qu'à l'invention locale. D'autres exemples supposés la représenter demeurent incertains.

Jan Bouzek, *Apollon hyperboréen, le héros solaire et l'âme humaine* p. 57-62

Apollon, dans la mythologie grecque, abandonnait Delphes chaque année pendant l'hiver pour rendre visite à ses Hyperboréens au Nord ; il prêtait son sanctuaire, pour la saison hivernale, à Dionysos, l'autre divinité grecque qui, contrairement à la majorité des autres dieux et déesses, gouvernait, non pas les forces de la nature, mais les qualités de l'âme humaine. Ces deux dieux nouveaux, Apollon et Dionysos, sont venus en Grèce du Nord. On peut aussi trouver en Europe du Nord des modèles pour la sculpture primitive de l'Helladique Récent III C et du Protogéométrique. Dans la civilisation dite « nordique », les premiers documents particulièrement significatifs d'un culte solaire datent des XIV^e^-XIII^e^ siècles av. J.-C. Les pèlerinages des Vierges hyperboréennes et les cadeaux envoyés par les Hyperboréens à

Délos (Hérodote, IV 33-35) montrent que les mouvements religieux dans les deux régions ont gardé des liens jusqu'à l'époque classique.

Philippe Bruneau, *L'impair de chaussures* p. 63-72

Aux bottes de sept lieues et à la pantoufle de Cendrillon du folklore français correspondent dans la mythologie classique de semblables histoires de chaussures : les πτερόεντα πέδιλα de Persée ou d'Hermès et le déchaussement d'un seul pied de ceux, dieux, héros légendaires ou êtres réels, qu'on appelle *monokrépides*.

La variété d'explications proposées de ce demi-déchaussement montre que les Anciens ne le comprenaient déjà plus. En tout cas, il est constamment le fait de combattants ou de gens placés à un moment critique de leur existence ; plutôt que la nudité du pied ou le traitement différent de la droite et de la gauche, on propose ici de tenir pour déterminante l'asymétrie de la chaussure produisant artificiellement une claudication qui passait dans l'Antiquité pour accroître le pouvoir de ceux qui en étaient affligés.

Herbert A. Cahn, *Artémis à Phocée* p. 73-75

Parmi les monnaies archaïques de Phocée, en électrum et en argent, une tête de déesse, coiffée d'un bonnet à bord perlé, peut être interprétée comme tête d'Artémis. Les premières frappes de Massalia, colonie phocéenne, imitent cette tête de déesse à bonnet qui est considérée comme Artémis, patronne de la ville. L'auteur fait quelques remarques sur les cultes de la déesse à Phocée et à Massalia.

Giovannangelo Camporeale, *La* manubia *di Menerva* p. 77-86

D'après les croyances étrusques, le dieu suprême Tinia n'était pas le seul à pouvoir lancer la foudre. La question fait toujours l'objet de discussions car, en l'absence d'informations précises, il n'est pas possible d'indiquer les noms et le nombre des divinités concernées par cette opération. Les témoignages littéraires et figurés relatifs à Menerva (dans la plupart des cas des miroirs étrusques de la fin de l'époque classique et de l'époque hellénistique) ont été pris en considération. L'étude aboutit à la constatation que Menerva est la seule divinité, à part Tinia, à lancer la foudre, bien que l'on ne puisse en préciser ni la nature, ni les effets, ni encore les signes prodigieux. Il est toutefois possible de réunir des éléments contribuant à prouver (ultérieurement) les facultés oraculaires de cette même divinité.

Fulvio Canciani, *Deux vases attiques inédits* p. 87-91

Étude de deux vases inédits appartenant à une collection privée. Le premier, une hydrie à figures noires, est orné d'une scène de départ de guerrier, que l'on peut attribuer au Peintre du Louvre F6. Les personnages sont identifiés par des inscriptions, mais leurs noms ne sont pas attestés ailleurs. Le second vase est une œnochoé à figures rouges, que l'on peut attribuer à un maniériste. On y voit une jeune fille portant un panier sur la tête, conduite par une femme qui tient une torche allumée : peut-être une arrhéphore avec la prêtresse d'Athéna Polias.

François Chamoux, *Hermès à la tortue* p. 93-100

Le fameux bronze du Musée National d'Athènes, communément appelé « Éphèbe de Marathon », a été reconnu dès sa première publication par A. K. Rhomaios comme une illustration d'un passage de l'*Hymne homérique à Hermès* (découverte de la tortue par le jeune dieu). Bien que généralement accueillie avec scepticisme, cette exégèse est la bonne. Elle rend parfaitement compte de l'attitude et du comportement du personnage. La tortue, perdue, était fixée sur la main gauche. Les doigts de la main droite levée, avec l'index serré contre le pouce, expriment la surprise et la joie par un claquement des doigts, ἀποκρότημα. La feuille du bandeau frontal est un attribut d'Hermès.

Margarita Moreno-Conde, *Une promenade à travers les sources littéraires : le cas d'Hyacinthos* p. 101-109

Hyacinthos reste l'une des figures les plus méconnues de la mythologie grecque. Pourtant, ce jeune homme aimé d'Apollon, tué par un coup de disque, deviendra le centre de l'une des festivités les plus importantes de la Laconie : les Hyacinthies. Bien que le mythe ait été fixé très tôt et n'ait connu que peu de changements, en parcourant les sources littéraires on peut suivre la trace des différentes transformations qui se sont tout de même opérées sur Hyacinthos. Au héros laconien un peu obscur enterré sous l'autel du trône de Bathyclès, va se superposer le bel éphèbe aimé d'Apollon que Zéphyr jalouse et qui, dans une lecture tout attique, servira à illustrer les amours malheureux d'Apollon. Bien que mythe et culte s'articulent autour de la mort du personnage, l'iconographie ne garde presque aucun souvenir direct de la mort d'Hyacinthos si ce n'est par quelques témoignages perdus dont nous parlent des sources relativement tardives. Nous verrons par la suite les amours d'Apollon inspirer les œuvres des artistes postérieurs, mais la légende d'Hyacinthos ne sera que sporadiquement reprise, gardant ainsi tout son mystère.

Wiktor A. Daszewski, *Spatalos et la déesse de l'amour. Un mosaïste fier de son œuvre* p. 111-116

En 1996, au cours des travaux d'aménagement du Parc archéologique de l'ancienne Néa Paphos, les ouvriers découvrent une mosaïque sévèrement endommagée. Ce qui en reste est un panneau figuré inséré dans un riche encadrement géométrique. On y voit une femme nue, debout, de trois quarts. À peine émergée des flots, elle secoue de ses mains sa longue chevelure. Il s'agit bien d'une représentation d'Aphrodite Anadyomène, un thème plutôt rare sur les mosaïques en Orient. L'attitude de la déesse sur le pavement de Paphos diffère du schéma ordinaire bien connu par les nombreuses représentations nord-africaines. Elle rappelle davantage certaines statuettes en bronze provenant de la périphérie orientale de l'Empire.

L'élément le plus intéressant de la nouvelle mosaïque est l'inscription. Pour la première fois à Paphos, celle-ci nous donne clairement le nom d'un mosaïste qui, de plus, se vante d'y avoir exécuté d'autres mosaïques.

Michèle Daumas, *La représentation d'un atelier de potier du Cabirion de Thèbes sur un skyphos béotien ?* p. 117-123

Le rapprochement de la curieuse représentation qui figure sur un skyphos béotien à figures noires, d'époque tardive, avec les documents retrouvés lors des fouilles du Cabirion de Thèbes peut permettre d'identifier l'un de ces ateliers de potiers qui venaient réaliser, dans l'enceinte même du sanctuaire, les vases utilisés pour les initiations.

Angélos Délivorrias, *Une tête féminine inédite et le problème de l'identification de son type statuaire* p. 125-134

Cet article présente une tête féminine en marbre couronnée d'un diadème venue enrichir récemment les collections du Musée Bénaki. Il s'agit d'un délicieux *Kabinetstück* sorti d'un célèbre atelier athénien de l'époque d'Hadrien, qui doit copier une création monumentale des environs de 430 av. J.-C. Les tentatives de comparaison avec d'autres sculptures du v^e^ siècle av. J.-C. écartent la tête du type de la Némésis d'Agoracrite, la rapprochant plutôt de l'Artémis Ariccia et par conséquent de l'« Héra » Farnèse. On en arrive à supposer que la sculpture du Musée Bénaki pourrait appartenir au type statuaire — encore inconnu — duquel est également issu le fragment d'une tête colossale de l'Acropole.

Gideon Foerster, *Une statue de Dionysos de Bet Shean (Nysa-Scythopolis)* p. 135-141

La statue de Dionysos a été découverte en 1990 dans le portique Est des thermes orientaux au centre de la ville. Elle offre une variante du « Dionysos au repos » dont le

type figuré de base semble dériver essentiellement du type de l'Apollon du Tibre, création romaine elle-même probablement fondée sur plus d'une tradition sculpturale classique. La comparaison la plus proche avec notre statue est peut-être le Dionysos qui fut découvert dans le *Nymphaeum Traiani* d'Éphèse : tous deux semblent avoir été réalisés par des ateliers de sculpture d'Asie Mineure. Le Dionysos de Bet Shean, tout comme de nombreuses autres sculptures qui ont été découvertes sur ce site, est un produit de la politique culturelle menée par les autorités impériale et locale dans les *poleis* de l'époque hadriano-antonine. Au cours de cette époque, il y eut une production intensive de « sculpture idéale » destinée à orner des lieux publics (théâtres, places, nymphées et thermes) aussi bien que des propriétés privées comme les villas. En décorant ces lieux avec des statues « classicisantes » de dieux, de héros et d'athlètes, la population locale pouvait se rapprocher de la culture grecque et goûter aux plaisirs visuels de l'art classique.

Alexander Fol, *Un relief de Philippopolis : l'orphisme thrace à l'époque romaine* p. 143-146

Kybela/Kybeleia et Sabas/Sabazios (en parédrie) sont adorés par des groupes enthousiastes, mais de langues diverses, peu avant le début de l'Empire romain. Dans l'orphisme thrace, de tradition purement orale, la parédrie Grande Mère-Fils offre une alternative fondamentale : celle de Zagreus ou celle de Sabazios. L'ancienne alternative chthonienne de Zagreus enrichit encore profondément, à l'époque romaine, les coutumes mystiques solaires et ouraniennes (sabaziennes) en Thrace. Le meilleur témoignage en est jusqu'à présent un relief de Philippopolis (Plovdiv), daté de la première moitié du IIIe siècle ap. J.-C.

Thomas Ganschow, Munificentia *et* Aeternitas *: représentations d'éléphants sur les monnaies romaines* p. 147-153

Du point de vue iconographique, on peut distinguer plusieurs types de représentations d'éléphants sur des monnaies de la ville de Rome à l'époque impériale. Leur message et leur contenu symbolique nous sont clairement compréhensibles, en dépit de la relative rareté des représentations. L'éléphant seul, figuré sans cornac, qui tout d'abord, sur des monnaies de Titus, symbolise simplement les jeux du cirque organisés par l'empereur, apparaît, à partir d'Antonin le Pieux, accompagné de l'inscription *MVNIFICENTIA AVG.* Celle-ci lui confère désormais le statut de symbole de cette *virtus* impériale. L'éléphant seul avec cornac — connu uniquement sur les frappes monétaires de Philippe l'Arabe et des Tétrarques — est une citation abrégée des quadriges d'éléphants représentés à partir de Tibère sur les frappes de consécration. Il est donc lié à l'idée d'*aeternitas* qui, à partir du début du IIIe siècle, devient de plus en plus assimilée à l'*aeternitas imperii.*

Michel Gawlikowski, *Héraclès au désert. Autel dédié à Héraclès-Nergal* p. 155-160

Le petit autel de Palmyre publié ici porte une dédicace à Nergal, dieu babylonien des enfers. Une autre face du monument présente Héraclès en train de maîtriser la biche cérynienne, qui a pris pour l'occasion l'aspect d'une antilope oryx, animal plus familier aux Palmyréniens. Plusieurs autres représentations des travaux d'Héraclès étaient déjà connues à Palmyre. Ces documents prouvent qu'il y avait amalgame entre Nergal, dieu dont l'attribut fréquent est le chien, et Héraclès, à cause de l'épisode de Cerbère.

Youssef El Gheriani, *La mythologique égyptienne antique aux époques ptolémaïque et romaine* p. 161-171

L'auteur s'attache à souligner l'importance de la mythologie qui présida à la vie du peuple égyptien et devint un facteur important de la civilisation égyptienne. Elle prit naissance, se développa et s'épanouit avec le Nil, se répandant sur les rives de sa vallée. Les premières représentations de divinités égyptiennes apparurent vers le quatrième millénaire. À partir de la Deuxième Dynastie, les types divins semblent avoir été définitivement fixés et demeurèrent

inchangés jusqu'à la fin du paganisme. Après la mort d'Alexandre, les Ptolémées instaurèrent une combinaison des religions grecque et égyptienne, créant la nouvelle triade de Sérapis, Isis et Horus et édifiant de nombreux temples à travers l'Égypte. Les murs de ces temples nous offrent une véritable bibliothèque documentaire qui nous montre non seulement les souverains Ptolémées mais aussi les empereurs romains adorant différentes divinités égyptiennes. Tout ceci nous montre l'attrait considérable qu'exerça la mythologie égyptienne sur tous ceux qui envahirent l'Égypte ou qui vécurent sur son sol. Nous savons aussi que le culte d'Isis se répandit à travers tout l'Empire Romain.

Jean-Robert Gisler, *Autour de l'Athéna Rospigliosi* p. 173-184

À la lumière d'une statuette de Minerva en bronze, découverte au siècle passé en Helvétie romaine et passée quelque peu inaperçue, se pose de manière exemplaire le problème de la réception des types statuaires grecs dans les arts mineurs des provinces de l'Empire. L'objet reprend en effet, *grosso modo*, le type de l'Athéna Rospigliosi généralement attribué à Timothéos. L'analyse détaillée des motifs caractéristiques de la statuette, la comparaison avec les pièces contemporaines d'inspiration analogue et la confrontation aux copies de grandes dimensions (et à leurs variantes), démontrent une fois de plus le fameux éclectisme romain.

Zlatozara Gočeva, *Les temples dans les villes et les sanctuaires thraces sur leur territoire dans la province de Thrace* p. 185-192

La province de Thrace est constituée en l'an 45, au sud du Balkan. Le développement de la religion, avec ses particularités, dans les grandes villes à l'époque romaine présente un grand intérêt pour l'histoire de la religion thrace. Le matériel archéologique et épigraphique montre que la vie religieuse en Thrace a conservé de nombreux éléments locaux, même dans les grandes villes où la romanisation et l'hellénisation sont plus sensibles. Les éléments romains dans la religion officielle sont en accord avec les idées locales. Dans l'hinterland, la population thrace a intégralement conservé ses pratiques religieuses. Dans les sanctuaires, certaines croyances venues de l'extérieur ont trouvé un terrain favorable pour se mêler au culte de la divinité locale, le Cavalier thrace.

Antoine Hermary, *De la Mère des dieux à Cybèle et Artémis : les ambiguïtés de l'iconographie grecque archaïque* p. 193-203

Un passage de l'*Histoire Nouvelle* de Zosime relatif à la statue ancienne de la Mère des dieux de Cyzique sert de point de départ à une mise au point sur les représentations de déesses au lion et de femmes assises dans un naïskos dans l'art grec archaïque. L'interprétation de ces personnages comme Cybèle, encore proposée dans plusieurs études récentes, paraît difficile à soutenir : cette divinité anatolienne reste peu connue des Grecs avant l'époque classique, et les schémas iconographiques en question ont dû s'appliquer plutôt à Artémis, Athéna, Héra ou, bien sûr, à la Mère des dieux de la tradition grecque proprement dite.

Tonio Hölscher, *Les Amazones d'Éphèse : un monument de l'auto-affirmation* p. 205-218

Si l'on se réfère à la pratique habituelle relative à l'érection de ce genre de monuments, celui des Amazones situé dans le sanctuaire d'Artémis à Éphèse peut très bien avoir été élevé, non pas par des puissances extérieures, que ce soit Athènes ou la Ligue maritime attique, mais par des représentants de la ville d'Éphèse elle-même. En ce cas, le thème des Amazones blessées doit contenir un message positif pour Éphèse. Les Amazones n'y sont pas, comme à Athènes, une image mythique d'ennemis orientaux mais, selon la version éphésienne du mythe, une preuve ancienne de l'importance de l'Artémision en tant que lieu d'asylie. Dans le contexte de bâtiments et de monuments contemporains situés à Athènes et à Samos, le monument d'Éphèse révèle la détermination de cette cité à s'auto-affirmer sur le plan culturel et politique face à la toute-puissance d'Athènes.

Noëlle Icard-Gianolio, *Héraclès fondateur* p. 219-228

La quête des bœufs de Géryon a mené Héraclès dans l'Occident hellénisé. La route du retour de cette expédition est jalonnée d'épisodes légendaires dans lesquels il entre en conflit avec les rois locaux, s'empare de leurs terres pour les léguer aux Grecs. Il légitime ainsi la présence grecque dans les régions de Crotone, Locres ou Éryx où il est considéré comme le fondateur mythique de la cité. Il instaure aussi des cultes, notamment à Syracuse ou à Agyrion, et fait jaillir des sources et des lacs, à Himère ou Agyrion. Comme celle d'autres héros fondateurs, son action permet de valoriser le passé des colonies grecques et sa légende est liée à l'expansion coloniale. Il accomplit également une œuvre civilisatrice en détruisant à chaque fois l'ordre ancien pour fonder un nouveau culte ou instituer un sacrifice juste.

Cengiz Işık, *Déméter à Kaunos* p. 229-240

Les fouilles menées au cours des années 1990-1992 au pied du mur Ouest de la terrasse située sur le *Küçük Kale* (petite acropole) ont mis au jour, sur le sol rocheux fissuré, de très nombreuses offrandes votives. Parmi les trouvailles, on note de grandes quantités d'hydrisques bien conservées, de terre cuites figurées de différents types, de nombreuses lampes et plusieurs variétés de kernoi, ainsi que des figurines de porcs et des plaques en terre cuite. Cet élément suffit à démontrer que Kaunos était le lieu le plus à l'Est où la fête des Thesmophories, répandue de la Sicile à la Carie, ait joué un rôle important. Bien que le sanctuaire concerné n'ait pas encore été dégagé, il est manifeste que l'ensemble de la terrasse était consacré à la déesse Déméter. La situation du temple apporte une preuve supplémentaire : il se trouvait en position dominante, hors du centre de la cité, à l'instar de nombreux autres sanctuaires de Déméter. On y jouit d'une très belle vue sur la ville de Kaunos. Il est frappant de constater le fort pourcentage des figurines masculines. Cette part étonnamment élevée de fidèles masculins de la déesse laisse supposer qu'à Kaunos le culte avait lui aussi quelques particularités.

Marie-Odile Jentel, *Une Scylla méconnue sur une mosaïque de Beth Shean ?* p. 241-249

Sur la mosaïque, découverte à Beth Shean en 1964 dans l'édifice dit « maison de Kyrios Léontis », un motif endommagé dans l'angle inférieur droit a été identifié par plusieurs archéologues comme un monstre marin ou un ichthyocentaure. En se fondant sur un passage de l'*Odyssée*, sur les monuments représentant Scylla dans son article du *LIMC* VIII, et sur des rapprochements avec des peintures du Moyen Âge comme celle de l'abbaye de Corvey de la fin du IX^e^ siècle, l'auteur identifie ce « monstre » comme Scylla, représentée d'une manière incomplète.

Vassos Karageorghis, *Une scène de banquet chypriote* p. 251-257

Cet article décrit et étudie une plaque de calcaire ornée en bas relief provenant de Golgoi et actuellement conservée au Metropolitan Museum of Art de New York. Elle représente un groupe de figures humaines sur deux registres. Au registre supérieur est figurée une scène de culte et, en dessous, une scène de banquet. L'auteur discute le milieu artistique de l'objet et le replace dans le cadre de la religion populaire. Cette plaque est datée du début du IV^e^ siècle av. J.-C.

Anneliese Kossatz, *Un cratère en calice du Peintre d'Amykos* p. 259-278

Un cratère en calice lucanien du Peintre d'Amykos appartenant à une collection privée allemande et encore inédit, montre une scène de genre dans laquelle une jeune femme est en train de jouer à la balle, sous le regard d'un jeune homme assis sur un rocher et en compagnie d'une autre jeune femme tenant un miroir, appuyée à un pilier. Cette représentation

donne l'occasion de se pencher sur la signification de cette scène ainsi que d'autres scènes analogues ayant trait à la vie quotidienne dans les débuts de la céramique italiote. À cet égard, le problème fondamental consiste à savoir si nous sommes ici en présence de simples scènes de la vie quotidienne ou si ces représentations sont déjà des allusions à cette symbolique funéraire qui, plus tard, jouera un si grand rôle sur les vases italiotes au IVe siècle. En s'appuyant sur l'ambiguïté des attributs et des objets, comme ici la balle, le miroir et le pilier, et sur la préférence accordée par les peintres à des thèmes de la vie quotidienne, on tente de démontrer que ces images des débuts de la peinture italiote sont peut-être à interpréter de manière ambivalente : il pourrait s'agir d'images du monde réel qui, au besoin, se doteraient d'un contenu symbolique eschatologique en cas d'utilisation des vases comme offrandes funéraires.

Ingrid KRAUSKOPF, *L'Hélène ailée et autres figures ailées sur les scarabées étrusques* p. 279-285

Il arrive que l'art étrusque représente aussi certaines héroïnes grecques avec des ailes : ainsi Marpessa sur un miroir et, sur des scarabées, une fois Hélène — identification assurée par l'inscription — représentée en train de brûler des parfums selon le schéma iconographique de la Niké accomplissant la même action sur des anneaux grecs, une autre fois Pénélope en deuil, qui reproduit un type connu sur un anneau grec dont l'identification est assurée par une inscription. Les ailes caractérisent les trois femmes — à l'image de Calchas représenté sur un miroir gravé en train de procéder à l'examen divinatoire d'un foie — comme des êtres qui dépassent la normalité humaine. Chez Hélène, il faut ajouter encore un autre aspect : elle est, de par ses ailes, assimilée aux nombreuses femmes qui font partie de l'entourage de Turan.

Maro KYRKOU, *Réalité iconographique et tradition littéraire. Noces d'Admète et d'Alceste* p. 287-297

Une loutrophore du peintre de Méthyse, datée du milieu du Ve siècle av. J.-C. et provenant du Sanctuaire de la Nymphe, est ornée, sur le col, d'une scène de loutrophorie, ou transport de l'eau pour le bain nuptial, et sur la panse d'une scène d'ἀγωγή qui présente un intérêt tout à fait particulier. Il s'agit d'un cortège officiel avec quadrige où des inscriptions précisent l'identité des personnages. C'est le mariage d'Admète et d'Alceste, qui se trouvent sur le char, accompagnés d'Apollon, d'Hermès et d'Artémis, mais aussi de Peitho dont la présence, dans pareille scène, est unique. Le type iconographique même de la déesse est unique : elle porte sur la tête un lébès d'où sortent des épis, ce qui lui donne une dimension de déesse de la fécondité, qualité nouvelle qui n'appartient pas à son contexte habituel, celui du cercle d'Aphrodite. Mais la scène des noces d'Admète et d'Alceste est elle-même originale. C'est la seule représentation nettement nuptiale de ce couple royal. Une comparaison entre l'iconographie du vase, qui date du milieu du Ve siècle av. J.-C., et l'*Alceste* d'Euripide, œuvre postérieure, datée de 438 av. J.-C., montre des différences de forme et d'expression caractéristiques, dues à l'écart chronologique qui existe entre le monument céramographique et le texte littéraire.

Vassilis LAMBRINOUDAKIS, *Le rôle du passé héroïque dans le développement des cités grecques* p. 299-310

De nouvelles découvertes archéologiques attestent pas à pas le développement chez les Grecs d'une mémoire historique en partie réelle, en partie fictive, qui veut faire remonter les origines des cités au monde des héros, en particulier à celui de l'épopée. Cette *archéologie*, perceptible avec intensité dans la vie des citoyens antiques à travers de nombreux éléments concrets (tombeaux héroïques, objets, ruines, traces sur le sol), devint un outil fondamental pour la formation de la physionomie de la cité grecque. On peut y distinguer trois axes principaux, sur lesquels elle fonctionnait. Premièrement, elle servait de fondement à la fixation de l'identité communautaire (races, phylés, dèmes, villes, tribus). Deuxièmement, elle contribuait

fortement à la cohérence de la structure sociale, institutionnelle et politique de la société antique (assimilation de tribus, validité des lois et des coutumes, concours). Troisièmement, les prétentions territoriales des cités étaient légitimées par le passé héroïque. Quant à la disposition des parties essentielles de la ville antique (tombeaux héroïques et centre urbain, acropole, agora, premiers stades, gymnases près des anciennes portes de ville, signes dans les sanctuaires), elle fut souvent déterminée par le passé héroïque.

Pascale Linant de Bellefonds, *Hippolyte à la palestre et Phèdre méditative ? Notes sur quelques reliefs de sarcophages* p. 311-321

Un sarcophage romain du Musée de Messine (inv. A 246), dont le décor de la face antérieure fut remplacé à l'époque byzantine par des symboles chrétiens, présente encore sur ses petits côtés des scènes figurées auxquelles nous ne connaissons pas d'équivalent dans le répertoire des ateliers romains et qui n'ont pas reçu, jusqu'ici, une interprétation satisfaisante. Le rapprochement avec des reliefs de sarcophages attiques illustrant la légende de Phèdre et Hippolyte permet sans doute de reconnaître, sur le côté gauche, Phèdre méditative devant Thésée et Hippolyte et, sur le côté droit, Hippolyte à la palestre avec un de ses compagnons. Ces deux compositions, que l'on croyait jusqu'à présent limitées au répertoire des ateliers attiques, avaient donc probablement connu une diffusion plus importante.

Catherine Lochin, *Athéna et Kékrops : une scène de culte sur l'Acropole* p. 323-331

Sur un cratère en cloche attique à figures rouges du Peintre de Kékrops, se déroule une scène de sacrifice autour du coffret où est dissimulé Érichthonios, en présence des divinités recevant un culte à l'Érechthéion. Cette scène évoque le sacrifice des Apatouries grâce auquel Kékrops introduit Érichthonios dans la cité ; les dieux participent aux festivités liées à cette fête. Athéna est doublement présente, au travers d'une évocation de la statue d'Athéna Polias et de l'image d'une femme assise portant une partie des armes de la déesse. Cette image évoque les débats sur la citoyenneté au moment où la cité traverse une époque particulièrement troublée.

Otar Lordkipanidze, *Vers l'interprétation des images figurées sur le prétendu didrachme colchidien* p. 333-337

Le prétendu didrachme colchidien de type II porte à l'avers une représentation de tête humaine de profil, tandis que le revers montre deux têtes se faisant face. Différentes opinions ont été exprimées au sujet de ces représentations. L'absence d'attribut iconographique clair rend difficile leur identification avec des divinités ou héros précis. On peut supposer que la représentation de trois têtes différentes sur une même monnaie constitue une triade unie par une même idée, probablement la triade apollinienne : Léto, Apollon et Artémis. Le culte d'Artémis et d'Apollon est attesté par des sources écrites ; quant au culte de Léto, il occupait une place prédominante à Milet ainsi que dans certaines colonies pontiques.

Vassiliki Machaira, *La libation dans les cycles héroïque et divin* p. 339-344

La libation est habituellement offerte par des mortels à des dieux ; il s'agit néanmoins d'un rituel pratiqué également par des dieux et des héros. La représentation des scènes de libation entre dieux d'une part et héros d'autre part, en présence ou non d'orants, sur les reliefs votifs en pierre, constitue le champ de notre recherche. Plus particulièrement, nous nous concentrons sur la relation entre la libation dieu-déesse et héros-héroïne, en prenant en considération deux reliefs votifs, l'un provenant de Tanagra et conservé au Musée national d'Athènes, l'autre provenant de Sparte. Il va de soi que l'héroïne tient une place égale à celle de la déesse ; d'autre part, à l'image des dieux, tant le héros que l'héroïne sont différenciés des mortels-orants par la taille.

Jean MARCADÉ, *Deux reliefs gallo-romains à sujets mythologiques au Musée d'Aquitaine de Bordeaux* p. 345-354

Deux blocs d'architecture qui avaient été trouvés en 1921 rue du Pont-de-la-Mousque, à Bordeaux, remployés dans le rempart du Bas-Empire, proviennent d'une même frise sculptée où ils étaient au contact l'un de l'autre. La frise en question portait à l'origine une représentation figurée sur les deux faces, mais l'un des blocs a été retaillé dans son épaisseur au moment du remploi et, sur l'autre, les reliefs les plus saillants ont été abattus. Ces documents, d'une lecture et d'une interprétation difficiles, sont restés pratiquement inédits.

Aujourd'hui complétée vers la gauche, la scène dans laquelle apparaissait un dieu marin (seul personnage bien conservé) ressortissait à un thème mythologique. Le sujet central était, semble-t-il, une poursuite amoureuse dans le genre de Daphné convoitée par Apollon. Sur l'autre face de la frise, on a peut-être les traces évanides d'une Sirène ou d'une Skylla.

Le monument important qui comportait cette frise double est attribuable au début du IIIe siècle ap. J.-C.

Lucia MARINESCU, Mihai BĂRBULESCU, *Jupiter de Potaissa. Contribution à l'iconographie jovienne en Dacie* p. 355-364

À propos d'une statuette représentant Jupiter, découverte dans le camp légionnaire de Potaissa, les auteurs présentent les autres statuettes en bronze de Jupiter de Dacie, et font une série de considérations sur la typologie de Jupiter *fulminans*, ainsi que sur la chronologie et l'origine de ces pièces.

Wolf-R. MEGOW, *Réflexions sur l'iconographie du Priape « noble »* p. 365-375

Après que le culte de Priape, dieu de la fécondité, se fut définitivement répandu dans tout le monde grec à l'époque d'Alexandre, ses représentations prirent un caractère anthropomorphe. Au début de l'hellénisme, on crée une série de types statuaires, dont le soi-disant « Priape noble » vêtu d'un long chiton sous lequel se dessine le membre viril. Cette forme « décente » de représentation du dieu paraît remonter à une évolution alexandrine datant du début de l'hellénisme : Priape n'est plus exclusivement le dieu des « petites gens », mais s'intègre aux conceptions religieuses des couches sociales dirigeantes, y compris chez les souverains. Ces conceptions se sont développées par le biais d'une subordination de Priape au culte des divinités éleusiniennes, comme le démontre une série de reliefs d'époque impériale (urne Lovatelli, reliefs Campana, sarcophage de Torre Nova) remontant à un cycle alexandrin du troisième quart du IIIe siècle av. J.-C.

Joan R. MERTENS, *Une œnochoé de bronze archaïque avec une tête de panthère au Metropolitan Museum of Art* p. 377-381

Le Metropolitan Museum of Art a fait l'acquisition d'une œnochoé de bronze grecque datée du 3e quart du VIe siècle av. J.-C. L'anse verticale est ornée, en haut, d'une protomé féminine et, en bas, d'une tête de panthère. La tête de panthère aide à confirmer l'attribution traditionnelle de ces vases de bronze à des ateliers corinthiens. Elle fournit également un parallèle en bronze aux têtes de panthère surtout connues par les œnochoés en céramique du peintre Amasis.

Yvette MORIZOT, *Autour d'un char d'Artémis* p. 383-392

Quelques-unes des statuettes de terre cuite du « petit Artémision » de Canoni (Corfou, début du Ve siècle av. J.-C.) représentent Artémis dans un char tiré par des panthères et des cervidés ; l'intérêt de cet équipage est multiple. 1) Le char et la juxtaposition de fauves différents manifestent avec une intensité particulière la puissance de la *potnia thérôn* qui est en Artémis. 2) Le char à félins se rencontre dans un contexte restreint et spécifique ; il est

remarquable qu'Artémis précède Cybèle. Le char à cervidés correspond à une certaine réalité, mais surtout illustre la relation privilégiée d'Artémis avec ces espèces. Cette relation fait intervenir le statut ambigu du cervidé, grand animal sauvage emblématique de la chasse, mais par nature proche des hommes. 3) À la lumière de parallèles iconographiques et d'autres trouvailles de Canoni, qui dénotent la participation des femmes au culte et, semble-t-il, la présence des jeunes filles, il est possible de voir dans cette Artémis une *potnia gynaikôn* ou plus précisément une maîtresse de la préparation au mariage.

Ricardo Olmos, *Hélios en Ibérie. Notes pour une recherche* p. 393-401

Dans ce travail, nous analysons quelques exemples de l'iconographie du Soleil dans la Péninsule ibérique, à l'époque préromaine, en particulier des réalisations locales influencées par des sources méditerranéennes. La diversité des influences conduit à des représentations hétérogènes. Un des processus tend à l'anthropomorphisation : les bronzes de El Berrueco (Salamanque) montrent un disque solaire transformé en divinité féminine de la fécondité. Le motif de la « barque solaire », terminée par des protomés d'oiseau ou de cheval, adopte un langage anthropomorphique (pendentif de la Serradilla, avec aurige humain) ou est stylisé sous une forme végétale dans certaines représentations de la céramique ibérique. Seules quelques images de l'époque ibérique tardive peuvent être associées formellement avec l'Hélios de la tradition classique surgissant dans son bige (vase d'Elche et fibule de Chiclana de Segura). Il s'agit probablement d'images commandées par des aristocrates locaux.

Olga Palagia, *Une dédicace de gymnasiarque et la course aux flambeaux des Panathénées* p. 403-408

Le relief du British Museum 813 (GR 1864.2-20.11) fut consacré par un gymnasiarque après une victoire à la course aux flambeaux, comme l'indique l'inscription *IG* II^2 2974. Il est daté du 3^e quart du IV^e siècle et appartient à une petite catégorie de reliefs de lampadédromies provenant d'Athènes et d'Attique. Ces courses aux flambeaux étaient courues par les éphèbes athéniens à l'occasion de certaines fêtes et patronnées par des gymnasiarques désignés par les tribus. L'iconographie du relief du British Museum 813 s'apparente à la peinture de vase en ce qu'elle représente l'allumage de l'autel plutôt que la procession qui suit la course. L'éphèbe vainqueur est couronné par une figure divine portant une couronne à pointes, qui est ici identifiée au héros éponyme de la tribu. L'auteur suggère que la divinité qui manque près de l'autel pourrait être Athéna, associant ainsi le relief aux Grandes Panathénées.

Maria Pipili, *Vases de l'Héraion samien : formes et iconographie* p. 409-421

Plusieurs des vases à figures noires de la première moitié du VI^e siècle av. J.-C. provenant de l'Héraion samien sont dûs au Peintre KX, parmi lesquels de grandes coupes soigneusement décorées. Des ressemblances de forme entre ces coupes et des coupes de Grèce de l'Est — plus précisément samiennes —, ainsi qu'une parenté iconographique, indiquent qu'elles furent probablement commandées par l'aristocratie locale afin d'être dédiées à l'Héraion samien. Ce pourrait être aussi le cas de l'un des premiers peintres de figures noires laconiens, le Peintre de Naucratis, qui semble avoir créé de nombreuses scènes typiquement laconiennes tout spécialement pour Samos. L'auteur suggère en outre que le Peintre KX pourrait avoir produit ses vases samiens sur place.

Ivana Popović, *L'iconographie et le culte de la divinité iapode Bindus Neptune* p. 423-427

Les Iapodes sont une tribu illyrienne établie dans la zone qui englobe la partie occidentale de l'actuelle Bosnie et la région de la Lika en Croatie. Leur civilisation s'est développée à partir du Bronze Récent jusqu'à l'arrivée des Romains. Le meilleur témoignage sur la place particulière des Iapodes et de leur culture est apporté par une dizaine de

monuments votifs découverts dans les environs de Bihać. Certains de ces autels portent une dédicace à Bindus Neptune, que l'on trouve par ailleurs figuré avec dauphin et trident sur un des monuments. Bindus Neptune n'était pas seulement le dieu des mers, mais aussi le protecteur des eaux et des sources du continent, reflétant le caractère d'une divinité locale plus ancienne, liée au culte chthonien de la fécondité et correspondant peut-être au Poséidon grec. Il est possible que cette divinité soit figurée sur une urne préhistorique de Golubić, découverte également sur le territoire iapode.

Maria Helena Rocha-Pereira, *Notes sur trois vases à figures rouges au Portugal* p. 429-432

Ces notes concernent trois vases à figures rouges inédits qui furent introduits au Portugal au début des années trente du siècle dernier et passent pour provenir des fouilles d'Herculanum et de Pompéi ; ils sont actuellement conservés dans une collection privée de la région de Setubal. Cet ensemble comprend un petit *chous* à figures rouges attique de la fin du v^e^ siècle av. J.-C., qui est jusqu'à présent le seul exemple de vase de cette forme dans ce pays ; un cratère en cloche à figures rouges apulien, du Peintre de Schiller, avec des scènes dionysiaques ; et une hydrie à figures rouges campanienne qui figure une femme portant une ciste et un long bâton. Deux de ces vases appartiennent donc au cycle de Dionysos, le premier étant un témoignage de la plus ancienne fête attique en l'honneur du dieu, le second attestant qu'il était coutumier de le figurer comme un jeune homme à la chevelure courte.

Margot Schmidt, *Banquet féminin rituel sur un vase attique encore inconnu* p. 433-442

Séméli Pingiatoglou a récemment rassemblé un petit groupe de vases attiques à figures noires dont les représentations semblent se rapporter à une fête destinée aux femmes. On y voit des femmes entre elles, au milieu de vases et de tables à manger sur lesquelles sont déposés des morceaux de viande. La relation inhabituelle établie entre les femmes et la viande sacrificielle fait particulièrement penser à la fête des Thesmophories. Sur un nouveau lécythe de Bâle, l'élément dionysiaque se trouve maintenant fortement mis en évidence (présence de pampres et d'un canthare). La question se pose donc de savoir si les représentations se rapportent à des fêtes différentes, ou s'il y a lieu de les interpréter de manière plus générale, comme on l'a fait jusqu'ici.

Gérard Siebert, *Le meurtre d'Argos. Images médiévales d'Hermès* p. 443-451

Dans la tradition littéraire et iconographique grecque Hermès est un dieu pacifique, dont l'arme favorite est le discours persuasif. Le meurtre d'Argos constitue dans sa carrière un épisode exceptionnel que les imagiers ont illustré par le schéma assez banal de l'exécution au terme d'une poursuite.

L'Antiquité connaissait néanmoins le meurtre en musique, évoqué en particulier par Ovide : le dieu charme le géant au son de sa flûte avant de le mettre à mort. C'est cette version que le Moyen Âge a recueillie. Hermès y devient le dieu à la *Zauberflöte* et subit bien d'autres contaminations, tout comme son attribut le caducée. Dans ces passages de l'Hermès antique à l'Hermès médiéval, l'*Ovide moralisé* de Pierre Bersuire et l'abrégé d'Albricus ont joué un rôle déterminant.

Erika Simon, *Une fibule béotienne en bronze du Géométrique Récent au Musée Martin-von-Wagner* p. 453-463

Le Musée Martin-von-Wagner de Wurtzbourg a reçu en legs une fibule en bronze dont nous donnons ici la publication. Il s'agit d'une fibule béotienne à plaque, munie d'un arc à *navicella*, du dernier quart du viii^e^ siècle av. J.-C. L'avers de la plaque montre un bateau de guerre sans homme, le revers un char de combat tourné vers la gauche, dont l'attelage se limite à un seul cheval. L'aurige armé d'une lance porte un bouclier béotien, à l'image du

guerrier courant vers la gauche figuré dessous, sans autre arme, ce qui le désigne comme un guerrier vaincu en train de fuir. Considérant la présence d'oiseaux au long cou au-dessus du bateau, on peut attribuer la fibule au groupe A de Hampe ; la stylisation du cheval et du char est également comparable à celle que l'on rencontre dans ce même groupe. Les thèmes traités sur les deux côtés de la plaque sont vraisemblablement liés entre eux, comme sur les autres fibules. Ils pourraient se rapporter à une expédition en mer, c'est-à-dire à la guerre de Troie.

Anne-Violaine Szabados, *Le serpent de mer refait surface à Carthage* p. 465-475

Une mosaïque fragmentaire de Carthage (Bardo inv. 2772), ornée d'une scène marine comprenant des Néréides (peut-être Vénus ?), des êtres marins et un paysage côtier présente des aspects originaux. Par son style et des éléments de sa composition, elle est proche de mosaïques à sujets marins de Carthage, de Sidi Ghrib et de Piazza Armerina. Plus particulièrement, des circonvolutions de queues de créatures marines émergent d'une mer opaque, isolées de tout animal, comme des motifs indépendants. Par cet artifice, les concepteurs de cette image peuvent suggérer au spectateur une troisième dimension grâce à un fond marin imaginaire peuplé de créatures qui ne sont pas entièrement visibles sur la mosaïque.

Michalis Tiverios, *De nouveau le drame satyrique* Le Sphinx *d'Eschyle* p. 477-487

L'auteur publie un fragment à figures rouges provenant du versant Sud-Ouest de l'Acropole, actuellement à la Fetichié Tzami d'Athènes. Ce fragment appartient à l'épaule d'une hydrie-kalpis ; relié, par le style, aux Maniéristes, il est daté aux environs de 460 av. J.-C. Ce qui subsiste de sa représentation figurée permet de suggérer que la composition était analogue à celle qui orne l'épaule de la célèbre hydrie de la collection Fujita : un chœur théâtral de Satyres, vêtus d'himatia et portant des sceptres, assis face au sphinx thébain. Nous avons donc ici aussi une scène inspirée par le drame satyrique d'Eschyle à peu près contemporain, *Le Sphinx*, qui fut, comme on sait, présenté à Athènes en 467 av. J.-C.

Tran tam Tinh, *Sur les pas d'Isis* p. 489-500

À l'occasion de l'exposition « Iside : il mito, il mistero, la magia » qui s'est tenue à Milan de février à juin 1997, l'auteur rappelle les principales recherches sur Isis et se remémore son propre cheminement comme « auteur isiaque ». En quarante ans, les études sur Isis se sont épanouies, en particulier grâce à de grands savants, comme Jean Leclant, Maarten J. Vermaseren et Lilly Kahil, fondatrice du *LIMC*. En étudiant Isis et la religion isiaque à Pompéi et en Campanie, l'auteur découvre que les fouilles archéologiques et la religion populaire dans la région de Naples nous révèlent beaucoup sur la religiosité antique. Une comparaison entre Isis et la Vierge Marie fait ressortir cependant les ressemblances et les dissemblances entre la religion isiaque et la dévotion chrétienne.

Rainer Vollkommer, *Les personnifications de lieux en tant que figures secondaires dans les scènes de la vie d'Héraclès* p. 501-516

Bien que, dans les scènes tirées de la vie d'Héraclès, on rencontre régulièrement des personnifications de lieux, aucun article ne leur a été consacré jusqu'ici. Ces figures ont même été souvent négligées dans les descriptions et les études des monuments concernés. La ou les femmes fuyant et/ou gesticulant vivement sur les vases attiques de la deuxième moitié du VI^e^ siècle av. J.-C. ne peuvent pas encore être désignées comme des nymphes locales, comme on a pu maintes fois le lire. Elles sont plutôt à considérer comme des personnages qui observent la scène et qui doivent capter l'attention du spectateur. Au V^e^ siècle av. J.-C. apparaissent

sur les vases attiques, pour la première fois, des personnifications de lieux dans des scènes représentant Héraclès. Si quelques personnifications locales nouvelles viennent s'ajouter, à l'époque romaine, dans les scènes avec Héraclès, elles restent néanmoins rares par rapport au nombre des représentations de la vie d'Hercule. Cette rareté s'exprime également souvent par les différents types de représentations que peut emprunter la même divinité locale.

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

Janine Balty, *Παραλλαγές στην εικονογραφία της Ελένης* σ. 1-7

Ο συσχετισμός της παράστασης της Κρίσης του Πάριδος στο χείλος του πινακίου του Μελεάγρου, από το θησαυρό του Sevso, με μια σκηνή από το ψηφιδωτό του ερυθρού Δαπέδου της Αντιόχειας, επιβεβαιώνει την ταύτιση της μορφής της Ελένης στο πινάκιο και βοηθά στον προσδιορισμό του εικονογραφικού τύπου που υιοθετείται. Η λεπτομερής εξέταση των στάσεων και των χειρονομιών μαρτυρεί τη χρήση ενός κωδικοποιημένου εικαστικού λεξιλογίου, που δεν αποκλείει την πιθανή του ανάγνωση σε διαφορετικά επίπεδα. Έτσι, η επιλογή της στάσης « κατά τον τρόπο της Πολύμνιας » θα μπορούσε να παραπέμπει στα θεάματα παντομίμας, όπου το θέμα της Κρίσης του Πάριδος ήταν ιδιαιτέρως προσφιλές.

Jean Ch. Balty, *Πηνελόπη. Η διάδοση ενός εικονογραφικού τύπου* σ. 9-18

Ο εικονογραφικός τύπος της καθήμενης Πηνελόπης έχει υιοθετηθεί, αλλά σε όρθια μορφή, στη ρωμαϊκή τέχνη για να αποδώσει πολλές γυναικείες μορφές της μυθολογίας (μια θεραπαινίδα της Ανδρομάχης, μια από τις Πελιάδες, την Κανάκη, την Άλκηστη, τη Μεγάρα, τη Φαίδρα, την Ιφιγένεια, την Αριάδνη) ή προσωποποιήσεις επαρχιών, που προσαρτήθηκαν στην αυτοκρατορία και βαρβάρους αιχμαλώτους. Ο συρμός των εικόνων αυτών δεν σταματά ωστόσο με το τέλος της αρχαιότητας και το θέμα επαναλαμβάνεται σε πολλά έργα όπου η σημασία του αρχαίου προτύπου δεν έχει, σε γενικές γραμμές, λησμονηθεί : το υιοθετούν ο Γκιμπέρτι, σε μια από τις θύρες του βαπτιστηρίου της Φλωρεντίας, ο Ρούμπενς, ο Ενγκρ και ο μαθητής του Φλαντρέν, καθώς και οι Φόυερμπαχ, φον Στουκ και Μπουρντέλ.

Jan Bažant, *Οι Αμαζόνες της αρχαιότητας και η σύγχρονη αμαζονομανία* σ. 19-25

Στόχος της εργασίας είναι να υπογραμμίσει το γεγονός ότι για τους αρχαίους Έλληνες οι Αμαζόνες δεν ήταν μυθικά πρόσωπα, αλλά ένας από τους πολυάριθμους λαούς που ζούσαν πάνω στη γη. Από το τέλος του 7ου αιώνα π.Χ., οι Έλληνες καλλιτέχνες χρησιμοποιούν συχνά και με μια προφανή ευχαρίστηση την αφηρημένη μορφή μιας γυναίκας-πολεμιστή. Κατά τον 4ο αιώνα οι Αμαζόνες δεν εμφανίζονται πλέον στην αθηναϊκή τέχνη, πιθανότατα για τον απλούστατο λόγο ότι κανένα εικονογραφικό θέμα δεν μπορεί να προκαλεί συνεχώς το ενδιαφέρον. Κατά την ίδια περίοδο, ωστόσο, οι Αμαζόνες κατακτούν την ανθρώπινη φαντασία σε άλλες περιοχές του ελληνικού κόσμου, ενώ αργότερα και του ρωμαϊκού. Εκεί, βέβαια, οι αντιλήψεις διέφεραν από τις αθηναϊκές, γεγονός που επίσης αποτυπώθηκε στη νέα καλλιτεχνική μορφή, την οποία έλαβαν. Ήταν η αρχή της ιστορίας στην οποία και εμείς μετέχουμε σήμερα, μιας ιστορίας που μόνο κατά το 19ο αιώνα αποκρυσταλλώθηκε σε ό,τι σήμερα ονομάζουμε μύθο των Αμαζόνων.

Ernst Berger, *Το σαμιακό σύμπλεγμα θεοτήτων του Μύρωνα* σ. 27-30

Στο άρθρο επιχειρείται ο εντοπισμός του κολοσσικού συμπλέγματος θεοτήτων του Μύρωνα στο θεματολόγιο των αντιγράφων των αυτοκρατορικών χρόνων, με αφετηρία αφ' ενός τα λείψανα της βάσης που ταύτισε ο E. Buschor (σημ. 2) και αφ' ετέρου τον κολοσσικό κορμό του Δία που αναγνώρισε ο συγγραφέας στη Ρώμη, στο Palazzo dei Conservatori (σημ. 1). Για την

αποκατάσταση του Ηρακλή, λαμβάνονται υπόψη ο τύπος του « βασιλέως του Μονάχου » και ένα χάλκινο αγαλμάτιο από το Ζάγκρεμπ. Για τη μορφή της Αθηνάς, που βρισκόταν στα αριστερά του Δία, δεν έχει διατυπωθεί έως σήμερα καμιά πειστική πρόταση. Ένα χάλκινο αγαλμάτιο Αθηνάς στη συλλογή Ebnöther (εικ. 1-4), μεγέθους ενός τετάρτου του φυσικού, που εκτίθεται για πολλά χρόνια στη μεγάλη αίθουσα του ορόφου του Μουσείου Αρχαιοτήτων της Βασιλείας, φέρει υπό τύπον αιγίδος ένα ιδιόμορφο ένδυμα που παραπέμπει στη λεοντή του Ηρακλή και αποδίδει αντεστραμμένη τη στάση των ποδιών του αγαλματίου του Ζάγκρεμπ.

Gratia Berger-Doer, *Μια νέα Σκύλλα* σ. 31-36

Ένα θραύσμα αναγλύφου από τον Τάραντα, που σήμερα φυλάσσεται σε ιδιωτική συλλογή της Βασιλείας, ανήκει στην ομάδα των επιτύμβιων γλυπτών του ύστερου 4ου αιώνα π.Χ. Εικονίζεται ένα τέρας με οδοντωτή ψαροουρά, πτερύγια και γυναικείο κορμό από τον οποίο εξέρχονται, στο ύψος της μέσης, τρεις προτομές σκύλων. Ο κορμός, το κεφάλι και οι βραχίονες έχουν αποκοπεί, ενώ λείπουν επίσης και τα κεφάλια των τριών σκύλων. Πρόκειται για Σκύλλα που φορεί χιτώνα. Εικονίζεται μόνη, καθισμένη σε βράχο τριγυρισμένο από δύο επάλληλες σειρές κυμάτων, και όχι σε στάση μάχης. Η πίσω όψη του ανάγλυφου είναι αδρά δουλεμένη. Το ανάγλυφο αυτό, όπως και τα δύο άλλα εικονιζόμενα γλυπτά της Σκύλλας, ανήκε σε επιτύμβιο ναΐσκο τον οποίο η Σκύλλα φύλασσε ως φύλακας των νεκρών.

Nicole Blanc, *Οροφή από τον Παλατίνο στο Λούβρο; Ανάγλυφο από κονίαμα της συλλογής Campana* σ. 37-50

Ενα ανάγλυφο από κονίαμα της συλλογής Campana (Λούβρο, αρ. ευρ. Cp 6354) εικονίζει, στο κεντρικό διάχωρο, την Αφροδίτη όρθια σε σφαίρα μεταξύ δύο λυχνοστατών· στην ανώτερη ζώνη, ένα πέπλο φέρεται από δύο Έρωτες που πετούν. Η σκηνή πλαισιώνεται από φατνώματα με ερωτιδείς, γρύπες και Νίκες. Η εξέταση του κονιάματος βοηθά στον προσδιορισμό των αρχαίων τμημάτων του έργου, το οποίο έχει σε μεγάλο βαθμό αποκατασταθεί (βλ. σχέδιο). Η μελέτη της εικονογραφίας του αναγλύφου αποκαλύπτει την έκταση της αποκατάστασης : η ακριβής ανάλυση των θεμάτων επιτρέπει να προσδιοριστούν οι πηγές έμπνευσης του συντηρητή, να αποτιμηθούν οι τροποποιήσεις που υπέστησαν τα πρότυπα και να προσδιορισθεί ο βαθμός αυθεντικότητας των συμπληρωμένων τμημάτων. Ο αγαλματικός τύπος, που υιοθετείται για τη μορφή της Αφροδίτης, οδηγεί στην υπόθεση πως το ανάγλυφο προέρχεται από τη συλλογή Vescovali, ενώ η τεχνοτροπική ανάλυση το χρονολογεί περί τα μέσα του 1ου αιώνα μ.Χ. Σύμφωνα με ορισμένες ενδείξεις, η προτεινόμενη προέλευση — Ρώμη, Παλατίνος λόφος — είναι πιθανή, αλλά η έρευνα δεν καταλήγει σε βέβαια συμπεράσματα.

John Boardman, *Η Πανδώρα στην Ιταλία* σ. 51-56

Η Πανδώρα κατέχει σημαντική θέση στην αθηναϊκή εικονογραφία και θρησκεία του 5ου αιώνα π.Χ. Η μορφή που λαμβάνει στην Ιταλία, ιδιαίτερα σε ένα καμπανικό αγγείο, εγκαταλείπει την αθηναϊκή παράδοση και οφείλει ίσως κάτι στην ησιόδεια ιστορία, καθώς και στην ντόπια ευρηματικότητα. Άλλες υποθετικές απεικονίσεις της Πανδώρας παραμένουν αβέβαιες.

Jan Bouzek, *Ο Υπερβόρειος Απόλλων, ο ηλιακός ήρωας και η ανθρώπινη ψυχή* σ. 57-62

Στην ελληνική μυθολογία, ο Απόλλων εγκατέλειπε τους Δελφούς κάθε χρόνο στη διάρκεια του χειμώνα και μετέβαινε στο Βορρά για να επισκεφθεί τους Υπερβορείους. Κατά τη χειμερινή περίοδο, άφηνε το ιερό του στο Διόνυσο, την άλλη ελληνική θεότητα που, σε αντίθεση με την πλειονότητα των υπολοίπων θεοτήτων, κυβερνούσε όχι τις δυνάμεις της φύσης αλλά τις αρετές της ανθρώπινης ψυχής. Και οι δύο αυτοί νέοι θεοί, ο Απόλλων δηλαδή και ο Διόνυσος, ήλθαν στην Ελλάδα από το βορρά. Τα πρότυπα της πρώιμης πλαστικής της υστεροελλαδικής ΙΙΙΓ και της πρωτογεωμετρικής περιόδου, μπορούν να εντοπιστούν στη βόρεια Ευρώπη. Στον πολιτισμό τον λεγόμενο « της βόρειας Ευρώπης », οι πρώτες σημαντικές μαρτυρίες ηλιακής λατρείας χρονολογούνται από το 14ο και το 13ο αιώνα π.Χ. Το προσκύνημα των Υπερβορείων Παρθένων

και τα δώρα των Υπερβορείων στη Δήλο (Ηρόδοτος, IV 33-35) δηλώνουν ότι οι θρησκευτικές μετακινήσεις ανάμεσα στις δύο αυτές περιοχές διατήρησαν δεσμούς έως την κλασική εποχή.

Philippe Bruneau, *Τα μονά υποδήματα* σ. 63-72

Οι μπότες του παπουτσωμένου γάτου και το γοβάκι της Σταχτοπούτας της γαλλικής λαϊκής παράδοσης αντιστοιχούν σε παρόμοιες ιστορίες υποδημάτων της κλασικής μυθολογίας : στα *πτερόεντα πέδιλα* του Περσέα και του Ερμή και στην απουσία υποδήματος του ενός μόνο ποδιού εκείνων των θεών και των ηρώων, μυθικών ή πραγματικών, που αποκαλούνται *μονοκρήπιδες*.

Η ποικιλία των ερμηνειών, που έχουν προταθεί για τους μονοσάνδαλους, δηλώνει ότι οι αρχαίοι είχαν ήδη πάψει να την κατανοούν. Εξακολουθεί, ωστόσο, να είναι το χαρακτηριστικό των μαχητών ή των ανθρώπων που βρίσκονται σε μια κρίσιμη στιγμή της ζωής τους. Επομένως, αντί κάθε συζήτησης για το γύμνωμα του ποδιού και τη διαφορετική αντιμετώπιση του δεξιού ή του αριστερού γυμνού ποδιού, θεωρείται καθοριστική η ασυμμετρία της υπόδησης και η ως εκ τούτου δημιουργία μιας τεχνητής αναπηρίας, που κατά την αρχαιότητα δήλωνε αύξηση της εξουσίας εκείνων που την υφίσταντο.

Herbert A. Cahn, *Η Άρτεμη στη Φώκαια* σ. 73-75

Μεταξύ των αρχαϊκών νομισμάτων της Φώκαιας, από ήλεκτρο και από ασήμι, μια κεφαλή θεάς που φορεί πίλο με παρυφή κοσμημένη με χάντρες, μπορεί να ερμηνευτεί ως κεφαλή Άρτεμης. Οι πρώτες κοπές της Μασσαλίας, αποικίας της Φώκαιας, μιμούνται αυτή την κεφαλή θεάς με πίλο, που θεωρείται ότι είναι η Άρτεμη, προστάτις της πόλης. Ο συγγραφέας διατυπώνει ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με τη λατρεία της θεάς στη Φώκαια και τη Μασσαλία.

Giovannangello Camporeale, *Οι κεραυνοί στο χέρι της Menerva* σ. 77-86

Σύμφωνα με τις ετρουσκικές δοξασίες, ο ανώτατος θεός Tinia δεν ήταν ο μόνος που μπορούσε να εξαπολύει κεραυνούς. Το θέμα συνεχίζει να αποτελεί αντικείμενο συζητήσεων διότι, ελλείψει σαφών μαρτυριών, δεν είναι δυνατό να προσδιοριστούν ποιοι και πόσοι θεοί εμπλέκονται στο εγχείρημα. Παρουσιάζονται φιλολογικές και εικονογραφικές μαρτυρίες που σχετίζονται με τη Menerva (κυρίως ετρουσκικά κάτοπτρα των υστεροκλασικών και ελληνιστικών χρόνων). Η μελέτη καταλήγει στη διαπίστωση ότι η Menerva είναι η μοναδική θεότητα, εκτός από τον Tinia, που εξαπέλυε κεραυνούς, αν και δεν είναι δυνατό να προσδιοριστούν ούτε η φύση, ούτε τα αποτελέσματα αλλά ούτε και τα ίδια τα θεόσταλτα σημάδια. Είναι ωστόσο δυνατό να συγκεντρωθούν στοιχεία που συμβάλουν τελικά στην απόδειξη των μαντικών ιδιοτήτων της ίδιας αυτής θεότητας.

Fulvio Canciani, *Δύο αδημοσίευτα αττικά αγγεία* σ. 87-91

Στο άρθρο μελετώνται δύο αδημοσίευτα αγγεία από ιδιωτική συλλογή. Το πρώτο, μελανόμορφη υδρία, κοσμείται με παράσταση αναχώρησης πολεμιστή που μπορεί να αποδοθεί στο ζωγράφο του Λούβρου F6. Τα πρόσωπα ταυτίζονται με επιγραφές, αλλά τα ονόματά τους δεν μαρτυρούνται αλλού. Το δεύτερο είναι ερυθρόμορφη οινοχόη που μπορεί να αποδοθεί σε κάποιο μανιεριστή αγγειογράφο. Απεικονίζεται νεαρή κοπέλα με κίστη στην κεφαλή, οδηγούμενη από γυναίκα που κρατά αναμμένη δάδα. Πρόκειται ίσως για αρρηφόρο συνοδευόμενη από ιέρεια της Αθηνάς Πολιάδος.

François Chamoux, *Ο Ερμής με τη χελώνα* σ. 93-100

Το περίφημο χάλκινο άγαλμα του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, γνωστό ως « ο Έφηβος του Μαραθώνα », θεωρήθηκε, ήδη από την πρώτη δημοσίευσή του από τον Κ. Α. Ρωμαίο, ότι απεικονίζει απόσπασμα του ομηρικού *Ύμνου εἰς Ἑρμῆν* (ανακάλυψη της χελώνας από το νεαρό θεό). Αν και έγινε γενικά αποδεκτή με επιφύλαξη, η ερμηνεία αυτή είναι η ορθή. Αποδίδει με απόλυτη ακρίβεια τη στάση και τη συμπεριφορά της μορφής. Η χελώνα, χαμένη σήμερα, ήταν

στερεωμένη στο αριστερό χέρι του εφήβου. Τα δάκτυλα του δεξιού υψωμένου χεριού, με το δείκτη να αγγίζει τον αντίχειρα, εκφράζουν την έκπληξη και τη χαρά με ένα κρότο των δακτύλων, το *άπυκρότημα*. Το φύλλο της ταινίας του μετώπου αποτελεί σύμβολο του Ερμή.

Margarita Moreno Conde, *Περίπατος στις γραπτές πηγές : η περίπτωση του Υάκινθου* σ. 101-109

Ο Υάκινθος παραμένει μια από τις πιο παραγνωρισμένες μορφές της ελληνικής μυθολογίας. Ωστόσο, αυτός ο νεαρός, που αγαπήθηκε από τον Απόλλωνα και σκοτώθηκε από χτύπημα δίσκου, αποτελεί το επίκεντρο μιας από τις σημαντικότερες γιορτές της Λακωνίας, τα Υακίνθια. Ο μύθος του αποκρυσταλλώθηκε πολύ νωρίς και δεν υπέστη παρά ελάχιστες μεταβολές, τα ίχνη των οποίων μπορούμε να παρακολουθήσουμε διατρέχοντας τις φιλολογικές μαρτυρίες. Τον μάλλον σκοτεινό λάκωνα ήρωα, που τάφηκε κάτω από το βωμό του θρόνου του Βαθυκλή, διαδέχτηκε ο όμορφος έφηβος Υάκυνθος, ο αγαπημένος του Απόλλωνα, τον οποίο ζήλευε ο Ζέφυρος και τον οποίο χρησιμοποιεί ως παράδειγμα ένα αττικό κείμενο για να δείξει τους κακότυχους έρωτες του Απόλλωνα. Μολονότι ο μύθος και η λατρεία αρθρώνονται γύρω από το θάνατο του Υάκινθου, η εικονογραφία δεν διατηρεί σχεδόν καμιά άμεση ανάμνηση του θανάτου αυτού, εκτός από μερικές χαμένες μαρτυρίες στις οποίες αναφέρονται σχετικά ύστερες πηγές. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στους έρωτες του Απόλλωνα, οι οποίοι εμπνέουν έργα μεταγενέστερων καλλιτεχνών, και στο ότι ο μύθος του Υάκινθου δεν εμφανίζεται παρά μόνο σποραδικά, διατηρώντας έτσι όλο του το μυστήριο.

Wiktor A. Daszewski, *Ο Σπάταλος και η θεά του έρωτα. Ένας ψηφοθέτης περήφανος για το έργο του* σ. 111-116

Το 1996, κατά τη διάρκεια των εργασιών διαμόρφωσης στο Αρχαιολογικό Πάρκο της Νέας Πάφου, οι εργάτες αποκάλυψαν ένα ψηφιδωτό σε μεγάλο βαθμό κατεστραμμένο. Ό,τι απομένει είναι ένα διάχωρο πλαισιωμένο από πλούσιο γεωμετρικό διάκοσμο. Παριστάνεται γυμνή όρθια γυναικεία μορφή σε στάση τριών τετάρτων. Μόλις έχει αναδυθεί από τα κύματα και στίβει με τα χέρια τα μακριά μαλλιά της. Πρόκειται ασφαλώς για μια παράσταση Αφροδίτης Αναδυομένης, θέμα μάλλον σπάνιο στα ψηφιδωτά της Ανατολής. Η στάση της θεάς στο ψηφιδωτό δάπεδο της Πάφου διαφέρει από τον κανονικό τύπο, ευρύτερα γνωστό από τις πολυάριθμες βορειοαφρικανικές παραστάσεις. Θυμίζει περισσότερο χάλκινα αγαλμάτια από την ανατολική περιφέρεια της αυτοκρατορίας.

Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο του νέου ψηφιδωτού είναι η επιγραφή. Για πρώτη φορά στην Πάφο διαβάζουμε καθαρά το όνομα ενός ψηφοθέτη, που περηφανεύεται μάλιστα ότι έχει φιλοτεχνήσει και άλλα μωσαϊκά.

Michèle Daumas, *Παράσταση κεραμικού εργαστηρίου από το Καβείριο των Θηβών σε βοιωτικό σκύφο;* σ. 117-123

Ο συσχετισμός της ιδιόμορφης παράστασης σε μελανόμορφο βοιωτικό σκύφο ύστερης περιόδου, με ανασκαφικά δεδομένα από το Καβείριο των Θηβών, βοηθά στην ταύτιση ενός από τα κεραμικά εργαστήρια που κατασκεύαζαν, μέσα στα όρια του ιερού, τα αγγεία που χρησιμοποιούνταν στις τελετές μύησης.

Άγγελος Δελημπορριας, *Αδημοσίευτη γυναικεία κεφαλή και το πρόβλημα της ταύτισης του αγαλματικού της τύπου* σ. 125-134

Στο άρθρο παρουσιάζεται μαρμάρινη γυναικεία κεφαλή στεφανωμένη με διάδημα, που αποτελεί πρόσφατο απόκτημα των συλλογών του Μουσείου Μπενάκη. Πρόκειται για ένα θαυμάσιο *Kabinettstück*, που προέρχεται από σπουδαίο αθηναϊκό εργαστήριο της εποχής του Αδριανού και πρέπει να αντιγράφει μνημειακό έργο της περιόδου γύρω στο 430 π.Χ. Απόπειρες συσχετισμού της κεφαλής με άλλα γλυπτά του 5ου αιώνα π.Χ. αποκλείουν τον τύπο της Νέμεσης του Αγοράκριτου, ενώ αποκαλύπτουν ορισμένες ομοιότητες με την Άρτεμη Ariccia και, κατά συνέπεια,

με την «Ήρα» Farnese. Διατυπώνεται η υπόθεση ότι το γλυπτό του Μουσείου Μπενάκη θα μπορούσε να ανήκει στον ίδιο αγαλματικό τύπο — άγνωστο ακόμη — με ένα άλλο θραύσμα κολοσσικής γυναικείας κεφαλής από την Ακρόπολη.

Gideon Foerster, *Ένα άγαλμα Διονύσου από τη Βεθσεάν (Νύσα-Σκυθόπολη)* σ. 135-141

Το άγαλμα του Διονύσου βρέθηκε το 1990 στην ανατολική στοά των ανατολικών θερμών, στο κέντρο της πόλης. Αποτελεί παραλλαγή του «Διονύσου αναπαυομένου», το πρότυπο του οποίου φαίνεται πως παρέχει ουσιαστικά ο Απόλλωνας του Τίβερη, ρωμαϊκό έργο στο οποίο συνδυάζονται περισσότερες από μια παραδόσεις της κλασικής πλαστικής. Το πλησιέστερο παράλληλο του εξεταζόμενου αγάλματος είναι ίσως ο Διόνυσος που βρέθηκε στο Νυμφαίο του Τραϊανού στην Έφεσο : και τα δύο έργα έχουν μάλλον φιλοτεχνηθεί σε μικρασιατικά εργαστήρια. Ο Διόνυσος της Βεθσεάν, όπως και πολλά άλλα γλυπτά που βρέθηκαν στη θέση αυτή, είναι προϊόν της πολιτιστικής πολιτικής που ασκούσαν η αυτοκρατορική και η τοπική εξουσία στις *πόλεις* κατά την περίοδο του Αδριανού και των Αντωνίνων. Σε αυτήν την περίοδο σημειώνεται εντατική παραγωγή ιδεαλιστικών γλυπτών με προορισμό να κοσμήσουν δημόσιους χώρους (θέατρα. πλατείες, νυμφαία, θέρμες) αλλά και ιδιωτικούς, όπως οι επαύλεις. Διακοσμώντας τους χώρους αυτούς με «κλασικίζοντα» αγάλματα θεών, ηρώων και αθλητών, ο ντόπιος πληθυσμός είχε τη δυνατότητα να προσεγγίσει τον ελληνικό πολιτισμό και να γευτεί την αισθητική απόλαυση της κλασικής τέχνης.

Alexander Fol, *Ανάγλυφο από τη Φιλιππούπολη : ο θρακικός ορφισμός στη ρωμαϊκή εποχή* σ. 143-146

Η λατρεία της Κυβέλας-Κυβέλειας και του Σάβα-Σαβαζίου (θεών παρέδρων), λίγο πριν από τις αρχές των αυτοκρατορικών χρόνων, τελούνταν από ενθουσιώδεις αλλά γλωσσικά ανομοιογενείς ομάδες. Στο θρακικό ορφισμό, που είχε αποκλειστικά προφορική παράδοση, η *παρεδρία* Μεγάλης Μητέρας - Υιού προσέφερε μια θεμελιώδη εναλλαγή, εκείνη του Ζαγρέως και εκείνη του Σαβαζίου. Στη ρωμαϊκή εποχή, η παλιά χθόνια εναλλαγή του Ζαγρέως εξακολουθούσε να εμπλουτίζει βαθιά τα μυστικιστικά αστρικά και ουράνια (σαβαζιακά) έθιμα στη Θράκη. Την καλύτερη σχετική μαρτυρία έως σήμερα παρέχει ένα ανάγλυφο από τη Φιλιππούπολη (σημ. Πλόβντιβ), χρονολογούμενο στο πρώτο μισό του 3ου αιώνα μ.Χ.

Thomas Ganschow, Munificentia *και* Aeternitas : *παραστάσεις ελεφάντων στα ρωμαϊκά νομίσματα* σ. 147-153

Από εικονογραφική άποψη μπορούν να διακριθούν αρκετοί τύποι παραστάσεων ελεφάντων στα νομίσματα της Ρώμης κατά την αυτοκρατορική περίοδο. Το μήνυμα και το συμβολικό περιεχόμενό τους μας είναι σαφώς κατανοητά, παρά τη σχετική σπανιότητά τους. Ο ελέφαντας μόνος, χωρίς οδηγό, ο οποίος αρχικά στα νομίσματα του Τίτου συμβόλιζε απλώς τις θηριομαχίες που οργάνωνε ο αυτοκράτωρ, εμφανίζεται μετά την περίοδο του Αντωνίνου Ευσεβούς συνοδευόμενος από την επιγραφή *MVNIFICENTIA AVG*, γεγονός που σημαίνει ότι στο εξής επείχε θέση συμβόλου της συγκεκριμένης *virtus* του αυτοκράτορα. Ο ελέφαντας μόνος με οδηγό — παράσταση γνωστή αποκλειστικά από τις νομισματικές κοπές του Φίλιππου Άραβος και των Τετραρχών — αποτελεί συνοπτική απόδοση των συρομένων από ελέφαντες αρμάτων που φέρουν οι κοπές καθιέρωσης μετά την περίοδο του Τιβέριου. Συνδέεται επομένως με την ιδέα της *aeternitas* που, από τις αρχές του 3ου αιώνα και εξής, ταυτίζεται ολοένα και περισσότερο με την *aeternitas imperii*.

Michel Gawlikowski, *Ο Ηρακλής στην έρημο. Βωμός αφιερωμένος στον Ηρακλή-Νεργάλ* σ. 155-160

Ο μικρός βωμός της Παλμύρας, που δημοσιεύεται εδώ, φέρει αναθηματική επιγραφή στο Νεργάλ, βαβυλώνιο θεό του κάτω κόσμου. Μια άλλη όψη του μνημείου παρουσιάζει τον Ηρακλή να συλλαμβάνει την Κερυνίτιδα έλαφο, που εδώ έχει μορφή αντιλόπης ξιφόκερω, ενός ζώου

περισσότερο οικείου στους κατοίκους της Παλμύρας. Αρκετές ακόμη παραστάσεις των άθλων του Ηρακλή ήταν ήδη γνωστές στην Παλμύρα. Οι μαρτυρίες αυτές συνηγορούν υπέρ συχκριτισμού του Νεργάλ, θεού του οποίου σύνηθες σύμβολο είναι ο σκύλος, και του Ηρακλή, εξαιτίας του επεισοδίου με τον Κέρβερο.

Youssef El Gheriani, *Η αρχαία αιγυπτιακή μυθολογία στην πτολεμαϊκή και τη ρωμαϊκή εποχή* σ. 161-171

Στόχος του συγγραφέα είναι να καταδείξει τη σημασία της μυθολογίας, που κατείχε εξέχουσα θέση στη ζωή του αιγυπτιακού λαού και έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του αιγυπτιακού πολιτισμού. Γεννήθηκε, αναπτύχθηκε, άνθησε μαζί με το Νείλο, και εξαπλώθηκε στις όχθες της κοιλάδας του. Οι πρώτες παραστάσεις αιγυπτιακών θεοτήτων εμφανίστηκαν κατά την τέταρτη χιλιετία. Ήδη από τη Δεύτερη Δυναστεία οι εικονογραφικοί τύποι των θεών φαίνεται πως είχαν οριστικά αποκρυσταλλωθεί και έμειναν αμετάβλητοι έως το τέλος της ειδωλολατρείας. Μετά το θάνατο του Αλεξάνδρου, οι Πτολεμαίοι εγκαθίδρυσαν έναν συνδυασμό ελληνικής και αιγυπτιακής θρησκείας, δημιουργώντας τη νέα τριάδα του Σάραπη, της Ίσιδας και του Ώρου και ιδρύοντας πολυάριθμους ναούς σ' ολόκληρη την Αίγυπτο. Οι τοίχοι των ναών αυτών μας προσφέρουν μια αληθινή βιβλιοθήκη εικόνων και κειμένων, όπου εμφανίζονται οι Πτολεμαίοι βασιλείς αλλά και οι ρωμαίοι αυτοκράτορες να λατρεύουν διάφορες αιγυπτιακές θεότητες. Όλα αυτά δείχνουν την τεράστια έλξη που άσκησε η αιγυπτιακή μυθολογία σε εκείνους που κατέλαβαν την Αίγυπτο ή έζησαν στη γη της. Γνωρίζουμε επίσης ότι η λατρεία της Ίσιδας εξαπλώθηκε σε ολόκληρη τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία.

Jean-Robert Gisler, *Παρατηρήσεις στην Αθηνά* Rospigliosi σ. 173-184

Ένα χάλκινο αγαλμάτιο Minerva, που βρέθηκε τον προηγούμενο αιώνα στη ρωμαϊκή Ελβετία και πέρασε σχεδόν απαρατήρητο, θέτει με τρόπο παραδειγματικό το πρόβλημα της υιοθέτησης των ελληνικών αγαλματικών τύπων στη μικροτεχνία των επαρχιών της Αυτοκρατορίας. Πράγματι, το έργο επαναλαμβάνει σε γενικές γραμμές τον τύπο της Αθηνάς *Rospigliosi* που αποδίδεται συνήθως στον Τιμόθεο. Η λεπτομερειακή ανάλυση των χαρακτηριστικών μοτίβων του αγαλματίου, ο συσχετισμός του με σύγχρονα έργα ανάλογης έμπνευσης και η σύγκρισή του με αντίγραφα μεγάλης κλίμακος (και τις παραλλαγές τους), καταδεικνύουν ακόμη μια φορά τον περίφημο ρωμαϊκό εκλεκτικισμό.

Zlatozara Gočeva, *Οι ναοί των πόλεων και τα ιερά της χώρας στην επαρχία της Θράκης* σ. 185-192

Η ρωμαϊκή επαρχία της Θράκης ιδρύθηκε το έτος 45 στη νότια Βαλκανική. Η εξέλιξη της θρησκείας, με τις ιδιαιτερότητες της, στις μεγάλες πόλεις κατά τη ρωμαϊκή εποχή παρουσιάζει αξιοσημείωτο ενδιαφέρον για την ιστορία της θρακικής θρησκείας. Από το αρχαιολογικό και επιγραφικό υλικό συνάγεται ότι η θρησκευτική ζωή στη Θράκη διατήρησε πολλά τοπικά στοιχεία, ακόμη και στις μεγάλες πόλεις, όπου ήταν πολύ πιο έντονος ο εξελληνισμός και ο εκρωμαϊσμός. Στην επίσημη θρησκεία τα ρωμαϊκά στοιχεία συμφωνούσαν με τις τοπικές αντιλήψεις. Στην ενδοχώρα, ο θρακικός πληθυσμός διατήρησε αναλλοίωτες τις θρησκευτικές του πρακτικές· στα ιερά της *χώρας*, ορισμένες ξένες δοξασίες βρήκαν γόνιμο έδαφος και ενσωματώθηκαν στη λατρεία της τοπικής θεότητας, του θράκα ιππέα.

Antoine Hermary, *Από τη Μητέρα των Θεών στην Κυβέλη και την Άρτεμη : οι αμφισημίες της αρχαϊκής εικονογραφίας* σ. 193-203

Ένα απόσπασμα από την *Ιστορία Νέα* του Ζωσίμου, που αφορά το αρχαίο άγαλμα της Μητέρας των Θεών στην Κύζικο, αποτελεί αφετηρία για την επανεξέταση των ελληνικών αρχαϊκών παραστάσεων γυναικείων θεοτήτων με λέοντες και καθιστών γυναικών σε ναΐσκους. Η ταύτιση των μορφών αυτών με την Κυβέλη, που εξακολουθεί να προτείνεται σε αρκετές πρόσφατες μελέτες, είναι δύσκολο να γίνει αποδεκτή : αυτή η ανατολική θεότητα δεν είναι καλά γνωστή

στους Έλληνες πριν από την κλασική εποχή και οι εν λόγω εικονογραφικοί τύποι πρέπει να υιοθετούνταν μάλλον στην εικονογραφία της Άρτεμης, της Αθηνάς, της Ήρας ή, βεβαίως, της Μητέρας των Θεών της καθαρά ελληνικής παράδοσης.

Tonio Hölscher, *Οι Αμαζόνες της Εφέσου : ένα μνημείο αυτοεπιβεβαίωσης* σ. 205-218

Στο πλαίσιο της συνήθους πρακτικής της ίδρυσης αναθηματικών μνημείων, εκείνο των Αμαζόνων, μέσα στο ιερό της Άρτεμης στην Έφεσο, μπορεί να μην ιδρύθηκε από ξένους δωρητές, όπως η Αθήνα ή η αττική ναυτική Συμμαχία, αλλά από τους αντιπροσώπους της ίδιας της πόλης της Εφέσου. Σε μια τέτοια περίπτωση, το θέμα των τραυματισμένων Αμαζόνων πρέπει να κρύβει ένα θετικό μήνυμα για την Έφεσο. Οι Αμαζόνες εκεί δεν αποτελούν, όπως στην Αθήνα, μια μυθική εικόνα εχθρών από την ανατολή, αλλά, σύμφωνα με την εφεσιακή εκδοχή του μύθου, μια αρχαία απόδειξη της σημασίας του Αρτεμισίου ως τόπου ασυλίας. Σε συσχετισμό με άλλα σύγχρονα κτίρια και μνημεία στην Αθήνα και στη Σάμο, το μνημείο της Εφέσου αποκαλύπτει την αποφασιστικότητα της πόλης να αυτοεπιβεβαιωθεί στο πολιτιστικό και το πολιτικό πεδίο, μπροστά στην παντοδυναμία της Αθήνας.

Noëlle Icard-Gianolio, *Ο οικιστής Ηρακλής* σ. 219-228

Η αναζήτηση των βοδιών του Γηρυόνη οδήγησε τον Ηρακλή στην εξελληνισμένη Δύση. Ο δρόμος της επιστροφής από την αποστολή αυτή καθορίστηκε από μυθικά επεισόδια, σύμφωνα με τα οποία ο ήρωας διαπληκτίσθηκε με τοπικούς βασιλείς και κυρίευσε εδάφη για να τα κληροδοτήσει στους Έλληνες. Έτσι, νομιμοποίησε την ελληνική παρουσία στις περιοχές του Κρότωνα, των Λοκρών και του Έρυκα, όπου θεωρήθηκε ο μυθικός οικιστής της πόλης. Επίσης εγκαθίδρυσε λατρείες, ιδίως στις Συρακούσες και το Αγύριον και επενέβη στη γεωμορφολογία, ανοίγοντας πηγές και διαμορφώνοντας λίμνες, στην Ιμέρα και στο Αγύριον. Όπως συμβαίνει και με άλλους ήρωες οικιστές, η δράση του προίκισε το παρελθόν των ελληνικών αποικιών και ο μύθος του συνδέθηκε με την αποικιακή εξάπλωση. Επιτέλεσε επίσης πολιτισμικό έργο, καταστρέφοντας κάθε φορά την αρχαία τάξη, για να θεμελιώσει μια νέα λατρεία ή για να θεσμοθετήσει μια θυσία σύμφωνη με τα πάτρια έθιμα.

Cengiz Işık, *Η Δήμητρα στην Καύνο* σ. 229-240

Οι ανασκαφές των ετών 1990-1992 στη βάση του δυτικού τοίχου του ανδήρου πάνω στο *Küçük Kale* (μικρή ακρόπολη) αποκάλυψαν, πάνω στο ρηγματωμένο βραχώδες έδαφος, άφθονα αφιερώματα. Στα ευρήματα συγκαταλέγονται πολλές υδρίσκες καλά διατηρημένες, πήλινα ανθρωπόμορφα ειδώλια σε διάφορους τύπους, πολλά λυχνάρια και αρκετά είδη κέρνων, καθώς και ειδώλια χοίρων και πήλινες ανάγλυφες πλάκες. Τα ευρήματα αυτά αρκούν για να δείξουν ότι η Καύνος αποτελούσε τον ανατολικότερο γνωστό τόπο όπου εορτάζονταν τα Θεσμοφόρια, που ήταν διαδεδομένα από τη Σικελία ως την Καρία και κατείχαν σημαντικό ρόλο στη θρησκευτική ζωή. Αν και δεν έχει ερευνηθεί ακόμη το ιερό, είναι προφανές ότι ολόκληρο το άνδηρο ήταν αφιερωμένο στη λατρεία της θεάς Δήμητρας. Η θέση του ναού προσφέρει μια επιπλέον μαρτυρία : βρισκόταν σε περίοπτη θέση, έξω από το κέντρο της πόλης, όπως και σε πολλά άλλα ιερά της θεάς· από εκεί η θέα προς την πόλη της Καύνου είναι εξαιρετική. Παρατηρείται εντυπωσιακά μεγάλη αναλογία των ανδρικών ειδωλίων : το μεγάλο ποσοστό των ανδρών που λάτρευαν τη θεά επιτρέπει την υπόθεση ότι η λατρεία της Δήμητρας στην Καύνο παρουσίαζε ορισμένες ιδιομορφίες.

Marie-Odile Jentel, *Μια παραγνωρισμένη Σκύλλα σε ψηφιδωτό της Βεθσεάν;* σ. 241-249

Στην κάτω δεξιά γωνία του πάνω διαχώρου του ψηφιδωτού δαπέδου, που βρέθηκε στη Βεθσεάν το 1964 στη λεγόμενη « οικία του κυρίου Λεοντή », υπάρχει ένα σχεδόν κατεστραμμένο θέμα, το οποίο ταυτίζεται ως θαλάσσιο τέρας ή ιχθυοκένταυρος από αρκετούς αρχαιολόγους. Μερικοί στίχοι της *Οδυσσείας*, τα μνημεία με παράσταση Σκύλλας που μνημονεύονται στο σχετικό άρθρο της συγγραφέως στο *LIMC*, τόμ. VIII, και άλλα παράλληλα από μεσαιωνικές

τοιχογραφίες, όπως αυτές του αββαείου του Κορβαί, του τέλους του 9ου αιώνα, αποτελούν το αποδεικτικό υλικό για την ταύτιση του συγκεκριμένου «τέρατος» με τη Σκύλλα, που στην περίπτωση του μωσαϊκού της Βεθσεάν απεικονίζεται αποσπασματικά.

Vassos Karageorghis, *Κυπριακή σκηνή συμποσίου* σ. 251-257

Το άρθρο μελετά μια ασβεστολιθική πλάκα κοσμημένη με χαμηλό ανάγλυφο, που προέρχεται από τους Γόλγους και σήμερα φυλάσσεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Τέχνης στη Νέα Υόρκη. Στην πλάκα εικονίζεται μια ομάδα ανθρώπων σε δύο ζώνες : στην ανώτερη, παριστάνεται σκηνή λατρείας και, στην κατώτερη, σκηνή συμποσίου. Ο συγγραφέας σχολιάζει το καλλιτεχνικό περιβάλλον από το οποίο προέρχεται το ανάγλυφο και το τοποθετεί στο πλαίσιο της λαϊκής θρησκείας. Η πλάκα χρονολογείται στις αρχές του 4ου αιώνα π.Χ.

Anneliese Kossatz, *Ένας καλυκωτός κρατήρας του ζωγράφου του Άμυκου* σ. 259-278

Ένας λουκανικός καλυκωτός κρατήρας του ζωγράφου του Άμυκου, που βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή της Γερμανίας και δημοσιεύεται εδώ για πρώτη φορά, φέρει την παράσταση μιας κοπέλας που παίζει τόπι, πλαισιωμένης από έναν άνδρα καθιστό σε βράχο και μιαν άλλη νεαρή που κοιτάζεται σε καθρέπτη και στηρίζεται σε πεσσίσκο. Η σκηνή προσφέρει την ευκαιρία να επανεξεταστεί η σημασία όχι μόνο της συγκεκριμένης παράστασης, αλλά και ανάλογων σκηνών της καθημερινής ζωής των αρχών της ιταλιώτικης κεραμικής. Έτσι, το βασικό πρόβλημα έγκειται στο να κατανοήσουμε αν αυτές οι σκηνές είναι απλώς εικόνες της καθημερινής ζωής ή αν παραπέμπουν σε νεκρικό συμβολισμό, ο οποίος αργότερα θα παίξει έναν τόσο σημαντικό ρόλο στην ιταλιωτική αγγειογραφία του 4ου αιώνα. Το διφορούμενο των συμβόλων και των αντικειμένων, όπως στην περίπτωση που μας απασχολεί της μπάλλας, του καθρέπτη και του πεσσίσκου, καθώς και η προτίμηση των καλλιτεχνών στις σκηνές της καθημερινής ζωής, μας επιτρέπουν να δεχθούμε ότι αυτές οι εικόνες των αρχών της ιταλιωτικής ζωγραφικής θα μπορούσαν να εξηγηθούν με διπλό τρόπο : ίσως είναι εικόνες του πραγματικού κόσμου, οι οποίες ανάλογα με τις ανάγκες, προσλάμβαναν και συμβολικό εσχατολογικό περιεχόμενο, στην περίπτωση που τα αγγεία χρησιμευαν για κτερίσματα.

Ingrid Krauskopf, *Η φτερωτή Ελένη και άλλες φτερωτές μορφές σε ετρουσκικούς σκαραβαίους* σ. 279-285

Στην ετρουσκική τέχνη παριστάνονται φτερωτές ορισμένες Ελληνίδες ηρωΐδες : σε ένα κάτοπτρο, η Μάρπησσα έχει φτερά· σε σκαραβαίους απαντούν μια φορά η Ελένη, ταυτισμένη με επιγραφή, που εικονίζεται να καίει θυμίαμα, σύμφωνα με τον εικονογραφικό τύπο της Νίκης, όπως εμφανίζεται σε ελληνικά δακτυλίδια, και άλλη μια φορά η πενθούσα Πηνελόπη, σε γνωστό εικονογραφικό τύπο από ελληνικό δακτύλιο με ταύτιση βέβαιη από επιγραφή. Τα φτερά χαρακτηρίζουν και τις τρεις γυναίκες στην εικόνα του Κάλχα, που παριστάνεται σε εγχάρακτο κάτοπτρο την ώρα που εξετάζει μαντικά ένα συκώτι, σαν όντα που ξεπερνούν τα ανθρώπινα μέτρα. Στην Ελένη, θα πρέπει να προσθέσουμε και άλλη μια άποψη : έτσι φτερωτή, συγχωνεύεται με πολλές γυναίκες του περιβάλλοντος της Τουράν.

Μάρω Κυρκου, *Εικονογραφική πραγματικότητα και φιλολογική παράδοση. Γάμοι Άδμητου και Άλκηστης* σ. 287-297

Λουτροφόρος-υδρία, ανέκδοτη, του ζωγράφου της Μεθύσης, των μέσων του 5ου αιώνα π.Χ., από το Ιερό της Νύμφης, μέ γαμήλιες παραστάσεις, από τις πιο παλιές. Στο λαιμό προφανώς λουτροφορία και στην κοιλιά αγωγή, η μεταφορά δηλαδή της νύμφης στο σπίτι του γαμπρού, που παρουσιάζει ένα εντελώς ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Εικονίζεται μια επίσημη γαμήλια πομπή με τέθριππο όπου οι επιγραφές ταυτίζουν τις μορφές. Πρόκειται για τους γάμους του Άδμητου και της Άλκηστης, τους οποίους συνοδεύουν ο Απόλλων, ο Ερμής, η Άρτεμη, οι συνήθεις θεότητες της παράστασης αυτής που έχουν όμως και μια ξεχωριστή σχέση με το ζεύγος των πρωταγωνιστών. Εικονίζεται επίσης και η Πειθώ, της οποίας η παρουσία σε μια τέτοια σκηνή είναι μοναδική,

καθώς και ο εικονογραφικός της τύπος. Φέρει στο κεφάλι ένα λέβητα απο το στόμιο του οποίου βγαίνουν στάχυα, γεγονός που της προσδίδει μια διάσταση θεάς της γονιμότητας, ιδιότητα καινούρια, πέρα από τη γνωστή της υπόσταση στον κύκλο της Αφροδίτης. Αλλά και η όλη απεικόνηση του μύθου έχει μια γενικότερη σημασία. Είναι η μοναδική αναμφισβήτητα γαμήλια παράσταση του βασιλικού αυτού ζεύγους. Μια σύγκριση ανάμεσα στην εικονογραφία του αγγείου, που χρονολογείται στα μέσα του 5ου αιώνα π.Χ., και την *Άλκηστη* του Ευριπίδη, έργου μεταγενέστερου, του 438 π.Χ., δείχνει χαρακτηριστικές διαφορές στα εικονογραφικά στοιχεία και το γοηματικό περιεχόμενο που οφείλονται πιθανότατα στη χρονική διαφορά ανάμεσα στο κεραμικό τεκμήριο και το θεατρικό κείμενο και ίσως και σε διαφορετικές παραδόσεις που ακολουθούν ενδεχομένως οι δύο δημιουργοί.

Βασίλης Λαμπρινουδακης, *Ο ρόλος του ηρωικού παρελθόντος στην ανάπτυξη των ελληνικών πόλεων* σ. 299-310

Νέες αρχαιολογικές ανακαλύψεις μαρτυρούν ότι σιγά-σιγά στον ελληνικό κόσμο αναπτύχθηκε μια ιστορική μνήμη, εν μέρει πραγματική, εν μέρει φανταστική, που ήθελε να ανάγει την καταγωγή των πόλεων στην εποχή των ηρώων και ιδίως στον κόσμο του έπους. Αυτή η *αρχαιολογία*, που διαπιστώνεται έντονη στη ζωή των αρχαίων πολιτών μέσω πολλών διακεκριμένων στοιχείων (τάφοι ηρώων, αντικείμενα, ερείπια, λείψανα πάνω στο έδαφος), απέβαινε ουσιώδες εργαλείο για τη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της αρχαιοελληνικής πόλης. Κατά πρώτο λόγο, θεμελίωνε τον καθορισμό της κοινοτικής ταυτότητας (έθνη, γένη, δήμοι, πόλεις, φυλές). Κατά δεύτερο λόγο, συνέβαλλε σημαντικά στη συνοχή της δομής στον κοινωνικό, το θεσμικό και τον πολιτικό τομέα της αρχαίας κοινωνίας (αφομοίωση φυλών, ισχύς γραπτού και εθιμικού δικαίου, αγώνες). Κατά τρίτο λόγο, οι εδαφικές διεκδικήσεις των πόλεων νομιμοποιούνταν με βάση το ηρωικό παρελθόν. Αλλά και η χωροταξία των βασικών τομέων της αρχαίας πόλης (τάφοι των ηρώων στο κέντρο της πόλης, ακρόπολη, αγορά, πρώιμα στάδια, γυμνάσια κοντά στις αρχαίες πύλες της πόλης, ιδιαίτερα σημεία μέσα στα ιερά) καθορίστηκε συχνά από το ηρωικό παρελθόν.

Pascale Linant de Bellefonds, *Ο Ιππόλυτος στην παλαίστρα και η Φαίδρα σκεπτομένη; Παρατηρήσεις σε ορισμένες ανάγλυφες σαρκοφάγους* σ. 311-321

Η ρωμαϊκή σαρκοφάγος του Μουσείου της Μεσσήνης (αρ. ευρ. Α 246), που ο διάκοσμος της μακράς της πλευράς αντικαταστάθηκε στη βυζαντινή εποχή με χριστιανικά σύμβολα, σώζει ακόμη στις στενές της πλευρές σκηνές, για τις οποίες δεν γνωρίζουμε άλλα παράλληλα από το θεματολόγιο των ρωμαϊκών εργαστηρίων. Γι' αυτό οι σκηνές αυτές δεν έχουν ερμηνευθεί πειστικά έως σήμερα. Ο συσχετισμός τους με ανάγλυφα αττικών σαρκοφάγων που εικονίζουν το μύθο της Φαίδρας και του Ιππολύτου, θα μπορούσε να επιτρέψει την ταύτιση, στην αριστερή πλευρά, της σκεπτόμενης Φαίδρας μπροστά στο Θησέα και τον Ιππόλυτο και, στη δεξιά πλευρά, τον Ιππόλυτο στην παλαίστρα με έναν σύντροφό του. Οι δύο αυτές συνθέσεις, που έως σήμερα νομίζαμε ότι ανήκαν στο θεματολόγιο μόνο των αττικών εργαστηρίων, ενδεχομένως ήταν ευρύτερα διαδεδομένες.

Catherine Lochin, *Αθηνά και Κέκροψ : μια σκηνή λατρείας στην Ακρόπολη* σ. 323-331

Ένας ερυθρόμορφος αττικός κωδωνόσχημος κρατήρας του ζωγράφου του Κέκροπος φέρει την παράσταση θυσίας γύρω από το κιβώτιο όπου είχε κρυφτεί ο Εριχθόνιος, με την παρουσία των θεοτήτων που λατρεύονταν στο Ερέχθειο. Η σκηνή αυτή αποδίδει τη θυσία των Απατουρίων, χάρη στην οποία ο Κέκροπας εισήγαγε τον Εριχθόνιο στην πόλη· οι ίδιοι οι θεοί συμμετέχουν στις τελετές που συνδέονται με τη γιορτή. Η Αθηνά εικονίζεται δύο φορές, μια στο άγαλμα της Αθηνάς Πολιάδος και μια ως καθισμένη γυναίκα που φέρει κάποια από τα όπλα-σύμβολα της θεάς. Η παράσταση του κρατήρα που μας απασχολεί συμπυκνώνει τα ερωτήματα που γεννήθηκαν σχετικά με την ιδιότητα του πολίτη, τη στιγμή που η πόλη βρισκόταν σε μια περίοδο ιδιαίτερα κρίσιμη.

Otar Lordkipanidze, *Σχετικά με την ερμηνεία των παραστάσεων των υποτιθεμένων διδράχμων της Κολχίδας* σ. 333-337

Το υποτιθέμενο δίδραχμο της Κολχίδας του τύπου ΙΙ φέρει στον εμπροσθότυπο παράσταση κεφαλής σε κατατομή και στον οπισθότυπο δυο αντωπές κεφαλές. Διαφορετικές γνώμες έχουν διατυπωθεί σχετικά με τις συγκεκριμένες παραστάσεις. Η απουσία κάποιου σαφούς εικονογραφικού συμβόλου δυσκολεύει την ταύτιση των μορφών με συγκεκριμένους θεούς ή ήρωες. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η απεικόνιση τριών διαφορετικών προσώπων πάνω στο ίδιο νόμισμα αποτελεί μια τριάδα ενωμένη με το ίδιο σκεπτικό, όπως θα μπορούσε ίσως να είναι η απολλώνεια τριάδα : η Λητώ, ο Απόλλων και η Άρτεμη. Η λατρεία της Άρτεμης και του Απόλλωνα είναι μαρτυρημένη σε γραπτές πηγές· όσο για τη λατρεία της Λητούς, αυτή κατείχε μια κυρίαρχη θέση στη Μίλητο, καθώς και σε ορισμένες αποικίες του Ευξείνου Πόντου.

Βασιλική Μαχαιρα, *Η σπονδή στον ηρωικό και στο θεϊκό κύκλο* σ. 339-344

Η σπονδή τελείται όχι μόνο εκ μέρους των θνητών προς τιμήν των θεών, αλλά και από θεούς και ήρωες. Η εικονογράφηση αυτού του θέματος ειδικότερα σε λίθινα αναθηματικά ανάγλυφα, με ή χωρίς λατρευτές, είναι το ευρύτερο πεδίο έρευνας της μελέτης, ενώ η απεικόνιση της σπονδής εκ μέρους ήρωα και ηρωίδας στα ηρωικά ανάγλυφα, καθώς και η σχέση που υπάρχει με αντίστοιχες θεϊκές μορφές στα αναθηματικά ανάγλυφα αποτελούν το επίκεντρο του προβληματισμού της. Πιο συγκεκριμένα, διερευνάται αυτή η σχέση σε δύο ανάγλυφα, το ένα από την Τανάγρα, σήμερα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, και το άλλο από τη Σπάρτη. Η ηρωίδα κατέχει ισότιμη σχέση με αυτή της θεάς καί, από κοινού με τον ήρωα, εξαίρεται κατά το μέγεθος από τους θνητούς.

Jean Marcadé, *Δυο γαλλορωμαϊκά ανάγλυφα με μυθολογικά θέματα στο Μουσείο της Ακυϊτανίας του Μπορντώ* σ. 345-354

Δυο αρχιτεκτονικά μέλη που βρέθηκαν το 1921 στην ανασκαφή της οδού Pont-de-la-Mousque στο Μπορντώ, εντοιχισμένα στο υστερορρωμαϊκό τείχος, προέρχονται από την ίδια ζωφόρο στην οποία συνανήκαν. Η ζωφόρος αρχικά έφερε παραστάσεις και στις δύο όψεις των λίθων της· ο πρώτος λίθος, όμως, επαναλαξεύτηκε στην πίσω όψη, την εποχή που ξαναχρησιμοποιήθηκε, ενώ στο δεύτερο λίθο, αποκόπηκαν τα πιο έξεργα ανάγλυφα. Οι λίθοι αυτοί, που σήμερα δύσκολα μελετώνται και ερμηνεύονται, παρέμειναν πρακτικά αδημοσίευτοι. Συμπληρωμένη σήμερα προς τα αριστερά, η σκηνή στην οποία εμφανιζόταν ένας θεός του υδάτινου κόσμου (μόνη καλοδιατηρημένη μορφή) ταιριάζει σε μυθολογικό θέμα. Το κεντρικό θέμα ήταν, φαίνεται, μια ερωτική καταδίωξη, του είδους της Δάφνης που την ποθούσε ο Απόλλωνας. Στην άλλη όψη της ζωφόρου υπάρχουν μάλλον τα δυσδιάκριτα ίχνη μιας Σειρήνας ή μιας Σκύλλας. Το σημαντικό μνημείο που έφερε αυτή τη ζωφόρο μπορεί να χρονολογηθεί στις αρχές του 2ου αιώνα μ.Χ.

Lucia Marinescu, Mihai Bărbulescu, *Ο Ζευς της Ποταίσσας. Συμβολή στην εικονογραφία του Διός στη Δακία* σ. 355-364

Με αφορμή ένα αγαλμάτιο του Διός που αποκαλύφθηκε στο στρατόπεδο της 5ης λεγεώνας στην Ποταίσσα, οι συγγραφείς παρουσιάζουν τα υπόλοιπα χάλκινα αγαλμάτια του Διός που βρέθηκαν στη Δακία και προβαίνουν σε παρατηρήσεις για την τυπολογία του Jupiter fulminans, καθώς και για τη χρονολόγηση και την προέλευση των αγαλματίων.

Wolf-R. Megow, *Σκέψεις σχετικά με την εικονογραφία του « ευγενούς » Πριάπου* σ. 365-375

Αφότου η λατρεία του Πριάπου, θεού της γονιμότητας, διαδόθηκε οριστικά σε όλον τον ελληνικό κόσμο κατά την εποχή του Αλεξάνδρου, οι απεικονίσεις του έλαβαν χαρακτήρα ανθρωπομορφικό. Στην αρχή της ελληνιστικής εποχής, δημιουργούνται αγαλματικοί τύποι, από τους οποίους ένας αποκαλείται « ευγενής Πρίαπος » : ο θεός είναι ντυμένος με ποδήρη χιτώνα,

κάτω από τον οποίο διαγράφεται το ανδρικό μόριο. Αυτός ο « καθώς πρέπει » τύπος απεικόνισης του θεού φαίνεται να έλκει την καταγωγή του από αλεξανδρινό εργαστήριο, που χρονολογείται στην αρχή της ελληνιστικής εποχής : ο Πρίαπος δεν είναι πλέον αποκλειστικά ο θεός των « κοινών θνητών », αλλά εντάσσεται στα θρησκευτικά πιστεύω των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, συμπεριλαμβανομένων και των βασιλέων. Οι δοξασίες αυτές αναπτύχθηκαν μέσω μιας υπαγωγής του Πριάπου στη λατρεία των ελευσινιακών θεοτήτων, όπως το δείχνει μια σειρά αναγλύφων των αυτοκρατορικών χρόνων (αγγείο της συλλογής Lovatelli, ανάγλυφα της συλλογής Campana, σαρκοφάγος της Torre Nova), που βρίσκουν τις καταβολές σε αλεξανδρινό κύκλο του τρίτου τετάρτου του 3ου αιώνα π.Χ.

Joan R. Mertens, *Μια αρχαϊκή χάλκινη οινοχόη με κεφαλή πάνθηρος στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Τέχνης της Νέας Υόρκης* σ. 377-381

Το Μητροπολιτικό Μουσείο της Τέχνης απέκτησε μια χάλκινη ελληνική οινοχόη που χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 6ου αιώνα π.Χ. Η κάθετη λαβή κοσμείται, κάτω, με μια κεφαλή πάνθηρα. Αυτή η κεφαλή συμβάλλει στην επιβεβαίωση της παραδοσιακής απόδοσης τέτοιων χαλκίνων αγγείων σε κορινθιακά εργαστήρια. Προσφέρει επίσης ένα παράλληλο από χαλκό στις κεφαλές πανθήρων που είναι κυρίως γνωστές από πήλινες οινοχόες του ζωγράφου Άμαση.

Yvette Morizot, *Ένα άρμα της Άρτεμης* σ. 383-392

Ορισμένα από τα πήλινα ειδώλια του « μικρού Αρτεμισίου » στο Κανόνι της Κέρκυρας, που χρονολογούνται στις αρχές του 5ου αιώνα π.Χ., παρουσιάζουν την Άρτεμη πάνω σε άρμα που σύρεται από πάνθηρες και ελαφοειδή. Το ενδιαφέρον του συγκεκριμένου άρματος είναι πολλαπλό : 1) Το άρμα και η παράταξη διαφορετικών ζώων υπογραμμίζουν με ιδιαίτερη έμφαση την ισχύ της *ποτνίας θηρών* που είναι η Άρτεμη. 2) Το άρμα με αιλουροειδή απαντά σε στενό και ειδικό μόνο πλαίσιο· είναι αξιοσημείωτο ότι η Άρτεμη προετοιμάζει την Κυβέλη. Το άρμα με ελαφοειδή αντιστοιχεί μεν σε μια πραγματικότητα, αλλά κυρίως αποδίδει εικαστικά τους δεσμούς της Άρτεμης με τα συγκεκριμένα ζώα. Στη σχέση αυτή παρεισφρύει η αμφισημία του ελαφοειδούς, που αποτελεί μεγάλο άγριο ζώο, το έμβλημα του κυνηγιού, αλλά που από τη φύση του είναι κοντά στον άνθρωπο. 3) Από τη μελέτη εικονογραφικών παραλλήλων και άλλων ευρημάτων από το Κανόνι, που μαρτυρούν τη συμμετοχή γυναικών στη λατρεία και, όπως φαίνεται, την παρουσία μικρών κοριτσιών, είναι δυνατόν να διαβλέψουμε σ' αυτήν την Άρτεμη μια *πότνια γυναικών* ή, ειδικότερα, μια προστάτιδα των γαμηλίων ετοιμασιών.

Ricardo Olmos, *Ο Ήλιος στην Ιβηρία. Παρατηρήσεις σε μια έρευνα* σ. 393-401

Στην εργασία αυτή αναλύονται ορισμένα δείγματα της εικονογραφίας του Ήλιου στην ιβηρική χερσόνησο πριν από τη ρωμαϊκή περίοδο, και ειδικότερα παρουσιάζονται τοπικά δημιουργήματα που έχουν επηρεαστεί από μεσογειακά πρότυπα. Η πολλαπλότητα των επιδράσεων οδηγεί σε ετερογενείς παραστάσεις. Μια από τις διαδικασίες τείνει στον ανθρωπομορφισμό : τα χάλκινα του El Berrueco (Salamanque) δείχνουν έναν ηλιακό δίσκο που έχει μεταμορφωθεί σε θεά της γονιμότητας. Το θέμα της « βάρκας του ήλιου », που απολήγει σε ακρόπρωρα με προτομές πτηνού ή αλόγου, είτε υιοθετεί ένα ανθρωπομορφικό λεξιλόγιο (περίαπτο της Seradilla, με άνθρωπο για ηνίοχο) είτε διαμορφώνεται με σχηματοποιημένο φυτικό διάκοσμο σε ορισμένες παραστάσεις της ιβηρικής κεραμεικής. Μόνο κάποιες εικόνες της ύστερης ιβηρικής περιόδου μπορούν τυπικά να συσχετιστούν με τον Ήλιο της κλασικής παράδοσης, που αναδύεται με το άρμα του (αγγείο του Elche και πόρπη της Chiclana de Segura). Πρόκειται πιθανώς για παραστάσεις που είχαν παραγγείλει τοπικοί αριστοκράτες.

Όλγα Παλαγγια, *Ένα αφιέρωμα γυμνασίαρχου και η λαμπαδηδρομία των Παναθηναίων* σ. 403-408

Το ανάγλυφο του Βρετανικού Μουσείου 813 (GR 1864.2-20.11) αφιερώθηκε από έναν γυμνασίαρχο μετά τη νίκη του σε λαμπαδηδρομία, όπως δηλώνει η επιγραφή που φέρει (*IG* II^2

2974). Χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 4ου αιώνα και ανήκει σε μια μικρή κατηγορία αναγλύφων με παράσταση λαμπαδηδρομίας που προέρχονται από την Αθήνα και την Αττική. Σε συγκεκριμένες εορτές οι αθηναίοι έφηβοι λάμβαναν μέρος σε λαμπαδηδρομίες, τις οποίες χρηματοδοτούσαν γυμνασίαρχοι, διορισμένοι από τις φυλές. Η εικονογραφία του αναγλύφου 813 του Βρετανικού Μουσείου συγγενεύει με παραστάσεις στην αγγειογραφία, αφού εικονίζει την αφή του βωμού και όχι την πομπή μετά τους αγώνες. Ο νικητής έφηβος στεφανώνεται από θεϊκή μορφή που φέρει ακτινωτό διάδημα και που εδώ ερμηνεύεται ως ο επώνυμος ήρωας της φυλής. Για την ταύτιση της θεάς που λείπει δίπλα από το βωμό προτείνεται η Αθηνά, πράγμα που οδηγεί στο συσχετισμό του συγκεκριμένου αναγλύφου με τα Μεγάλα Παναθήναια.

Μαρία Πιπιλη, *Αγγεία από το Ηραίο της Σάμου : Σχήματα και εικονογραφία* σ. 409-421

Ανάμεσα στα αττικά μελανόμορφα αγγεία του πρώτου μισού του 6ου αιώνα π.Χ. που βρέθηκαν στο Ηραίο της Σάμου υπάρχουν αρκετά του ζωγράφου ΚΧ, ιδίως μεγάλες και επιμελώς διακοσμημένες κύλικες. Οι ομοιότητες στο σχήμα των κυλίκων αυτών με κύλικες της ανατολικής Ελλάδας (και πιο συγκεκριμένα με σαμιακές), καθώς και η εικονογραφία τους, υποδηλώνουν πως ίσως αποτελούσαν ειδικές παραγγελίες της τοπικής αριστοκρατίας για να ανατεθούν στο Ηραίο της Σάμου. Μια όμοια περίπτωση ίσως είναι αυτή του ζωγράφου της Ναυκράτεως, ενός από τους πρωιμότερους Λάκωνες αγγειογράφους του μελανόμορφου ρυθμού, που φαίνεται ότι δημιούργησε πολλές από τις χαρακτηριστικές λακωνικές παραστάσεις ειδικά για τη Σάμο. Τέλος, υποστηρίζεται ότι ο ζωγράφος ΚΧ ίσως να φιλοτέχνησε τα αγγεία του από τη Σάμο επί τόπου.

Ivana Ророνić, *Εικονογραφία και λατρεία του ιαποδικού θεού Ποσειδώνα Bindus* σ. 423-427

Οι Ιάποδες είναι μια ιλλυρική φυλή που εγκαταστάθηκε στο δυτικό τμήμα της σημερινής Βοσνίας και στην περιοχή Lika της Κροατίας. Ο πολιτισμός τους αναπτύχθηκε από την ύστερη Εποχή του Χαλκού μέχρι την έλευση των Ρωμαίων. Η καλύτερη μαρτυρία για την ιδιόμορφη θέση των Ιαπόδων και του πολιτισμού τους έχει σωθεί από μια δεκάδα αναθηματικών βωμών που αποκαλύφθηκαν στα περίχωρα του Bihać. Μερικοί από αυτούς φέρουν αναθήματα στον Ποσειδώνα Bindus, που εικονίζεται με δελφίνι και τρίαινα σε ένα από τα μνημεία αυτά. Ο Ποσειδώνας Bindus δεν ήταν μόνο ο θεός των θαλασσών, αλλά και ο προστάτης των νερών και των πηγών της ενδοχώρας, αντικατοπτρίζοντας έτσι το χαρακτήρα μιας παλαιότερης τοπικής θεότητας, συνδεδεμένης με τη χθόνια λατρεία της γονιμότητας και αντιστοιχώντας στον ελληνικό Ποσειδώνα. Είναι πιθανό πως η θεότητα αυτή έχει απεικονιστεί σε μια προϊστορική τεφροδόχο από το Golubić, που ανήκει επίσης στα εδάφη των Ιαπόδων.

Maria Helena Rocha-Pereira, *Παρατηρήσεις σε τρία ερυθρόμορφα αγγεία στην Πορτογαλία* σ. 429-432

Τρία ερυθρόμορφα αγγεία εισήλθαν στην Πορτογαλία στην τέταρτη δεκαετία του περασμένου αιώνα. Προέρχονται από τις ανασκαφές της Ηράκλειας και της Πομπηίας, και σήμερα φυλάσσονται σε ιδιωτική συλλογή της περιοχής της Setubal. Το σύνολο περιλαμβάνει : έναν αττικό ερυθρόμορφο χόα, του τέλους του 5ου αιώνα π.Χ., το μόνο έως σήμερα παράδειγμα αγγείου με αυτό το σχήμα στην Πορτογαλία· έναν ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα από την Απουλία, του ζωγράφου του Schiller, με διονυσιακές σκηνές· μια καμπανική ερυθρόμορφη υδρία με παράσταση γυναίκας που κρατά κιβωτίδιο και μεγάλο ραβδί. Τα δύο πρώτα αγγεία κοσμούνται με παραστάσεις από τον κύκλο του Διονύσου : το πρώτο σχετίζεται με την πιο αρχαία αττική γιορτή προς τιμήν του θεού, ενώ το άλλο μαρτυρεί ότι ήταν έθιμο να παρουσιάζουν το θεό ως νεαρό άνδρα με κοντά μαλλιά.

Margot Schmidt, *Τελετουργικό συμπόσιο γυναικών σε άγνωστο αττικό αγγείο* σ. 433-442

Η Σεμέλη Πινγιάτογλου πρόσφατα συγκέντρωσε μια ευάριθμη ομάδα αττικών μελανόμορφων αγγείων με παραστάσεις που ενδεχομένως παραπέμπουν σε γιορτή που αφορά γυναίκες. Οι γυναίκες συνομιλούν μεταξύ τους, ανάμεσα σε αγγεία και τραπέζια στρωμένα για γεύμα με

κομμάτια κρέας. Η ασυνήθιστη σχέση που υπάρχει μεταξύ των γυναικών και των ειδωλοθύτων μας οδηγεί συνειρμικά στη γιορτή των Θεσμοφορίων. Σε μια λήκυθο από τη Βασιλεία, που δημοσιεύεται εδώ, το διονυσιακό στοιχείο βρίσκεται σε έμφαση (υπάρχουν κληματίδες με σταφύλια και ένας κάνθαρος). Το ερώτημα που τίθεται επομένως είναι να κατανοήσουμε αν οι παραστάσεις αναφέρονται σε διαφορετικές εορτές ή αν υπάρχει τρόπος να τις ερμηνεύσουμε με γενικότερο τρόπο, όπως έχει γίνει έως τώρα.

Gérard Siebert, *Ο φόνος του Άργου. Εικονογραφία του Ερμή στο μεσαίωνα* σ. 443-451

Στην αρχαιοελληνική γραμματεία και εικονογραφική παράδοση, ο Ερμής είναι θεός ειρηνικός και το αγαπημένο του όπλο είναι ο λόγος της πειθούς. Ο φόνος του Άργου αποτελεί ένα εξαιρετικό επεισόδιο στην πολιτεία του θεού, το οποίο οι εικονογράφοι παρέστησαν με το αρκετά κοινότυπο σχήμα της εκτέλεσης μετά από καταδίωξη.

Στην αρχαιότητα ωστόσο είναι γνωστή και η εκδοχή πως ο φόνος τελέστηκε με μουσική, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Οβίδιος : ο θεός γοήτεψε το γίγαντα με τον ήχο του αυλού του, πριν να τον σκοτώσει. Αυτή είναι η παραλλαγή που υιοθετήθηκε και στο Μεσαίωνα. Ο Ερμής απέβη ο θεός με το μαγικό αυλό και υπέστη πολλές άλλες αλλοιώσεις, όπως και το σύμβολό του, το κηρύκειο. Στη διαδρομή από τον αρχαίο Ερμή ως τον μεσαιωνικό, το έργο του Pierre Bersuire *Ovide moralisé* και η επιτομή του Albricus, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο.

Erika Simon, *Μια χάλκινη βοιωτική πόρπη της Ύστερης Γεωμετρικής Εποχής στο Μουσείο Martin-von-Wagner* σ. 453-463

Στο Μουσείο Martin-von-Wagner του Würzburg κληροδοτήθηκε μια χάλκινη πόρπη που δημοσιεύεται εδώ. Πρόκειται για τοξωτή βοιωτική πόρπη με πλακίδιο, του τελευταίου τετάρτου του 8ου αιώνα π.Χ. Η πρόσθια όψη της πλάκας δείχνει ένα πολεμικό πλοίο χωρίς πλήρωμα, η πίσω όψη ένα πολεμικό άρμα, με ηνίοχο και ένα άλογο, που στρίβει αριστερά. Ο ηνίοχος κρατεί δόρυ και βοιωτική ασπίδα, ενώ άλλος ένας πολεμιστής, πιο κάτω, φεύγει προς τα αριστερά χωρίς να κρατεί άλλο όπλο, πράγμα που σημαίνει ότι είναι εχθρός και τρέχει για να σωθεί. Η παρουσία πτηνών με ψηλό λαιμό πάνω από το πλοίο, επιτρέπει την κατάταξη της πόρπης στην ομάδα Α του Hampe· η σχηματοποίηση του αλόγου και του άρματος μπορεί εύλογα να συγκριθεί με ανάλογες παραστάσεις πορπών της ίδιας ομάδας. Οι σκηνές στις δύο όψεις της πλάκας πιθανώς συνδέονται μεταξύ τους, όπως και στις υπόλοιπες πόρπες. Θα μπορούσαν να αναφέρονται σε κάποια ναυτική εκστρατεία, δηλαδή στον Τρωικό πόλεμο.

Anne-Violaine Szabados, *Το φίδι της θάλασσας αναδύθηκε πάλι στην Καρχηδόνα* σ. 465-475

Ένα αποσπασματικό μωσαϊκό της Καρχηδόνας (Μουσείο Μπαρντό ευρ. 2772) με θαλάσσια σκηνή, που περιλαμβάνει Νηρηΐδες (ίσως την Αφροδίτη ;), θαλάσσια όντα και ένα τοπίο ακτής, παρουσιάζει αξιοσημείωτες πρωτοτυπίες. Η τεχνοτροπία του και τα στοιχεία της σύνθεσής του το φέρνουν κοντά σε ψηφιδωτά με θαλάσσια θέματα, γνωστά από την Καρχηδόνα, το Sidi Ghrib και την Piazza Armerina. Ειδικότερα, όμως, συνεστραμμένες ουρές θαλασσίων όντων αναδύονται από τη θολή θάλασσα, χωρίς να συνδέονται οργανικά με κανένα ον, σαν ανεξάρτητα μοτίβα. Με το συγκεκριμένο εύρημα οι σχεδιαστές του έργου προτείνουν στους θεατές μια τρίτη διάσταση, χάρη σε ένα φανταστικό θαλάσσιο πεδίο γεμάτο όντα που δεν είναι εξ ολοκλήρου ορατά πάνω στον ψηφιδωτό πίνακα.

Μιχάλης Τιβεριος, *Και πάλι το σατυρικό δράμα* Σφιγξ *του Αισχύλου* σ. 477-487

Στην εργασία αυτή δημοσιεύεται ένα ερυθρόμορφο όστρακο που βρέθηκε στις νοτιο-δυτικές υπώρειες της Ακρόπολης και φυλάσσεται στο Φετιχιέ Τζαμί στην Αθήνα. Προέρχεται από τον ώμο μιας υδρίας-κάλπιδος, στυλιστικά σχετίζεται με την Ομάδα των Μανιεριστών και χρονολογείται γύρω στο 460 π.Χ. Ό,τι σώζεται από τη διακόσμησή της, επιτρέπει την υπόθεση ότι έφερε παράσταση ανάλογη με αυτήν που κοσμεί τον ώμο της γνωστής υδρίας της συλλογής Fujita : έναν θεατρικό χορό Σατύρων, με ιμάτιο και σκήπτρο στο χέρι, που ήταν καθισμένοι

μπροστά στη θηβαϊκή Σφίγγα. Επομένως και εδώ απαντά μια παράσταση εμπνευσμένη από το περίπου σύγχρονο σατυρικό δράμα του Αισχύλου *Σφιγξ* που, ως γνωστόν, ανεβάστηκε στην Αθήνα το 467 π.Χ.

Tran tam Tinh, *Στα βήματα της Ίσιδος* σ. 489-500

Με την ευκαιρία της Έκθεσης με θέμα *Iside: il mito, il mistero, la magia*, που διοργανώθηκε στο Μιλάνο από το Φεβρουάριο ως τον Ιούνιο του 1997, ο συγγραφέας θυμίζει τις κυριότερες έρευνες γύρω από την Ίσιδα και ανακαλεί στη μνήμη του την αρχή της καριέρας του ως «ισιακού συγγραφέα». Μέσα σε σαράντα χρόνια, οι μελέτες για την Ίσιδα άνθισαν κυρίως χάρη σε μεγάλους ερευνητές, όπως ο Jean Leclant, ο Maarten J. Vermaseren και η Lilly Kahil, ιδρυτής του *LIMC*. Μελετώντας την Ίσιδα και την ισιακή θρησκεία στην Πομπηία και την Καμπανία, ο συγγραφέας ανακαλύπτει ότι οι αρχαιολογικές ανασκαφές και η λαϊκή θρησκεία στην περιοχή της Νεάπολης μαρτυρούν πολλά για την αρχαία θρησκευτικότητα. Μια σύγκριση όμως μεταξύ της Ίσιδος και της Θεοτόκου φανερώνει τις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα στην ισιακή θρησκεία και τη χριστιανική ευλάβεια.

Rainer Vollkommer, *Οι προσωποποιήσεις τόπων ως δευτερεύοντα πρόσωπα στις σκηνές του βίου του Ηρακλή* σ. 501-516

Αν και σε παραστάσεις με σκηνές του βίου του Ηρακλή απαντούν κανονικά προσωποποιήσεις τόπων, καμιά μελέτη δεν έχει αφιερωθεί σε αυτές έως σήμερα. Οι μορφές αυτές συχνά έχουν παραλειφθεί από περιγραφές και μελέτες των σχετικών έργων. Η μία ή περισσότερες γυναίκες που φεύγουν ή/και χειρονομούν έντονα σε αττικά αγγεία του δεύτερου μισού του 6ου αιώνα π.Χ. δεν μπορούν ακόμη να ταυτιστούν με τοπικές νύμφες, όπως έχει επανειλημμένα γραφεί. Θα τις θεωρούσαμε μάλλον πρόσωπα που παρακολουθούν τη σκηνή και τραβούν την προσοχή του θεατή. Τον 5ο αιώνα εμφανίζονται για πρώτη φορά σε αττικά αγγεία προσωποποιήσεις τόπων σε σκηνές με τον Ηρακλή. Στη ρωμαϊκή περίοδο, νέες προσωποποιήσεις έρχονται να προστεθούν σε σκηνές στις οποίες εμφανίζεται ο Ηρακλής, είναι όμως σπάνιες σε σχέση με τις τόσες άλλες που παρουσιάζονται σε σκηνές του βίου του Ηρακλή. Αυτή η σπανιότητα εκφράζεται επίσης με τους διαφορετικούς τύπους προσωποποιήσεων που ενδεχομένως υιοθετεί η ίδια τοπική θεότητα.

ABSTRACTS

Janine Balty, *Variations on the Theme of Helen* p. 1-7

A comparison of the Judgement of Paris represented on the border of the Meleager Plate (Sevso Treasure) with a scene from the Red Pavement of Antioch confirms the identification of Helen on the plate and makes it possible to define the iconographic type used. A detailed examination of the attitudes and gestures attests the use of a coded language in the pictures, which probably does not rule out an interpretation of it on different levels. Thus the choice of the attitude "in the Polymnia manner" might suggest the pantomime spectacles in which the theme of the Judgement of Paris was commonly represented.

Jean Ch. Balty, *Penelope. Notes on the Diffusion of an Iconographic Type* p. 9-18

The iconographic type of Penelope seated was repeated, but standing, in the Roman world for a number of mythological figures (one of Andromache's servants, one of the Peliades, Canax, Alcestis, Megara, Phaedra, Iphigenia, Ariadne) or to evoke provinces annexed by the Empire and barbarian captives. The fashion for these pictures, however, did not end in antiquity and the motif reappears in numerous works in which the significance of the ancient original has generally not been forgotten: in Ghiberti on one of the doors of the baptistry in Florence, in Rubens, Ingres and his pupil H. Flandrin, Feuerbach, von Stuck and Bourdelle.

Jan Bažant, *The Amazons of Antiquity and Current Amazonomachia* p. 19-25

The purpose of my contribution is to underline that in ancient Greece the Amazons were not mythical figures, but one of the many nations living on this earth. From the end of the 7th century BC the ancient Greeks returned to the absurd figure of permanently warring woman again and again with obvious delight. During the 4th century BC, the Amazons disappear from Athenian art, most likely for the simple reason that no iconographic subject is capable of drawing attention indefinitely. During the same period, however, the Amazons assaulted the human imagination in other parts of Greek world, and later in the Roman world also, and there, quite naturally, they were used to think about other things than the Athenians and that was also reflected in the new artistic form they acquired. That was the beginning of the story of which we too are part, a story that did not become what we now call the myth of the Amazons until the nineteenth century.

Ernst Berger, *On Myron's Samian Divine Group* p. 27-30

This is concerned with the attempt to rediscover the colossal divine group of Myron in the repertoire of copies from the imperial period. The attempt is based on the remains of the base identified by E. Buschor (n. 2) and on the colossal torso of Zeus discovered by the author in Rome in the Palazzo dei Conservatori (n. 1). For the reconstruction of Heracles, the type of the "King of Munich" and a bronze statuette from Zagreb were taken into consideration. The Athena on the left of Zeus has not as yet been the object of any

convincing suggestion. A bronze statuette of Athena in the Ebnöther Collection (fig. 1-4), a quarter life size, exhibited for several years in the large hall of the Basel Museum of Antiquities, wears instead of a shield, a garment reminiscent of Heracles' lion skin. This is also, to judge from the position of the feet, a mirror image of the Zagreb statuette.

Gratia Berger-Doer, *A New Scylla* p. 31-36

The article deals with a relief fragment from Taranto currently in a private collection in Basel. It belongs to a group of funerary sculptures from the end of the 4th century BC. It depicts a monster with a jagged fish tail, fins and a female bust with three protomes of dogs at belt level. The bust, head and arms are damaged; the three dog's heads are also missing. This marine monster is a Scylla wearing a chiton. She stands alone in an uncombative way on a rock surrounded by two rows of superimposed waves. The back surface of the relief is worked with a chisel. This fragment, like the two other sculptures of Scylla illustrated, formed part of a funerary temple guarded by the monster in its role as guardian of tombs.

Nicole Blanc, *A Ceiling from the Palatine in the Louvre? A Stucco Relief from the Campana Collection* p. 37-50

Study of a stucco relief from the Campana Collection (Louvre, inv. Cp 6354) the central panel of which represents Venus standing on a globe between two candelabras and surmounted by a *velum* carried by two flying Cupids; the scene is framed by coffers decorated with Cupids, Griffins and Victories. An examination of the surface of plaster accurately revealed the ancient parts of the largely restored piece (drawing). An iconographic study underscores the "montage": a meticulous analysis of the motifs makes it possible to determine the restorer's sources of inspiration, to assess the modifications made to the models and to evaluate the degree of authenticity of the restored parts. The statuary type that inspired the Venus leads to think that this stucco comes from the Vescovali Collection. The stylistic data suggest a date in the middle of the 1st century AD. From various indications the claimed provenance — Rome, Palatine — is likely, but the investigation has not yielded decisive proof.

John Boardman, *Pandora in Italy* p. 51-56

Pandora is important in Athenian iconography and religion of the 5th century BC. Her appearance in Italy, especially on a Campanian vase, abandons the Athenian tradition and may owe something to the Hesiodic story and to native invention. Other examples thought to show her are uncertain.

Jan Bouzek, *Hyperborean Apollo, the Solar Hero and the Human Soul* p. 57-62

In Greek mythology Apollo left Delphi in winter each year to visit the Hyperboreans of the north; he lent his sanctuary for the winter season to Dionysus, the other Greek divinity who, unlike the majority of the other gods and goddesses, governed, not the forces of nature, but the qualities of the human soul. These two new gods, Apollo and Dionysus, came to Greece from the north. One can also find in Northern Europe models for the primitive Late Helladic IIIC and Protogeometric sculpture. In the so-called "Nordic" civilisation, the first particularly significant documents concerning a solar cult date to the 13th and 14th centuries BC. The pilgrimages of the Hyperborean Virgins and the gifts sent by the Hyperboreans to Delos (Herodotus, IV 33-35) show that religious movements in both regions maintained ties between until the Classical period.

Philippe Bruneau, *Odd Shoes* p. 63-72

The seven league boots and Cinderella's slipper in French literature correspond to similar tales of shoes in Classical mythology: the πτερόεντα πέδιλα of Perseus or Hermes and the one unshod foot of these gods, legendary heroes or real beings, who were called *monokrepides*.

The variety of explanations for their being half shod in this way shows that ancient people no longer understood it themselves. It is in any case a constant feature of combattants or people at a critical moment in their lives. Therefore, rather than concentrating on the unshod state of the one foot or on the different treatment of the right and left feet, we propose here to take as the determining factor the asymmetry of the footwear producing an artificially lameness, which in antiquity passed for the acquisition of power by those afflicted with it.

Herbert A. Cahn, *Artemis in Phocaea* p. 73-75

Among the archaic coins of Phocaea, of electrum and silver, the head of a goddess wearing a cap with a border of beads can be identified as the head of Artemis. The first coins struck in Massalia, a Phocaean colony, imitate this head of a goddess in a cap, which is considered to be Artemis, patron of the city. The author comments on the cults of the goddess in Phocaea and Massalia.

Giovannangelo Camporeale, *The* Manubia *of Menerva* p. 77-86

According to Etruscan beliefs, the supreme god Tinia was not the only one able to hurl thunderbolts. The question is still the subject of much discussion, because in the absence of precise information, it is not possible to indicate the names and numbers of deities concerned with this operation. Literary and figurative evidence about Menerva (most commonly Etruscan mirrors from the end of the Classical and the Hellenistic periods) has been taken into consideration. The study concludes that Menerva was the only deity apart from Tinia to hurl a thunderbolt, although it is not possible to define either its nature, or its effects or even its prodigious signs. It is nevertheless possible to bring together elements that help to confirm (subsequently) the oracular powers of this same goddess.

Fulvio Canciani, *Two Unpublished Attic Vases* p. 87-91

A study of two unpublished vases belonging to a private collection. The first, a black-figure hydria, is decorated with a scene of a departing warrior, which can be attributed to the Painter of Louvre F6. The personages can be identified by inscriptions, but their names are not attested elsewhere. The second vase is a red-figure oinochoe, which can be attributed to a mannerist. A young girl is shown carrying a basket on her head, led by a woman holding a lighted torch; perhaps an arrhephoros with the priestess of Athena Polias.

Francois Chamoux, *Hermes with the Tortoise* p. 93-100

The famous bronze from the National Museum of Athens, commonly called "The Marathon Boy", was recognised from its first publication by A.K. Rhomaios as an illustration of a passage from the *Homeric Hymn to Hermes* (the discovery of the tortoise by the young god). Although generally greeted with scepticism, this explanation is the correct one. It accounts perfectly for the attitude and bearing of the person. The tortoise, lost, was attached to the boy's left hand. The fingers of the raised right hand, with the index finger pressed against the thumb, express surprise and joy by clicking the fingers, ἀποκρότημα. The leaf on the headband is an attribute of Hermes.

Margarita Moreno-Conde, *A Walk through Literary Sources: the Case of Hyacinthus* p. 101-109

Hyacinthus remains one of the least known figures of Greek mythology. Yet this young man, loved by Apollo, and killed by a blow from a discus, became the centre of one of the most important festivals in Laconia: the Hyacinthiai. Although the myth was established very early on and underwent few changes, a perusal of the literary sources enables one to follow

the different transformations that were nevertheless effected on Hyacinthos. The beautiful youth beloved of Apollo, of whom Zephyr was jealous, and who, in a wholly Attic reading, will serve to illustrate Apollo's unhappy love affairs, became superimposed on the rather obscure Laconian hero buried under the altar of the throne of Bathycles. Although the myth and the cult revolved around the death of the person, the iconography retains hardly any direct memory of the death of Hyacinthus, apart from the lost written evidence from relatively late sources. We will see later how the loves of Apollo inspired the works of subsequent artists, but the legend of Hyacinthus is only sporadically repeated, thus retaining its mystery.

Wiktor A. Daszewski, *Spatalos and the Goddess of Love — A Mosaicist proud of his Work* p. 111-116

In 1996 during the course of alterations to the Archaeological Park of ancient Nea Paphos, the workmen discovered a severely damaged mosaic. What remained of it was a figured panel inserted in a rich geometric border. A three-quarter view of a standing naked woman is depicted. Emerging from the waves, she tosses her long hair with her hands. It is clearly a representation of Aphrodite Anadyomene, a rather rare theme for mosaics in the East. The attitude of the goddess on the Paphos pavement differs from the usual scheme so well known from numerous North African representations. It is more reminiscent of certain bronze statuettes originating from the eastern fringes of the empire.

The most interesting element in the new mosaic is the inscription. For the first time in Paphos it gives us clearly the name of a mosaicist, who moreover prides himself on having executed other mosaics there.

Michèle Daumas, *The Representation of a Potter's Workshop from the Cabirion of Thebes on a Boeotian Skyphos* p. 117-123

A comparison of the curious representation on a black-figure late period Boeotian skyphos with documents found during the excavation of the Cabirion of Thebes makes possible the identification of one of the potters' workshops that produced the vases used for initiations within the precinct of the sanctuary itself.

Angelos Delivorrias, *An Unpublished Female Head and the Problem of Identifying its Statuary Type* p. 125-134

The article concerns a female head in marble crowned with a diadem, which has recently enriched the Benaki Museum collection. It is a delicious *Kabinetstück* from a famous Athenian workshop of the time of Hadrian, which probably copies a monumental creation of around 430 BC. Attempts at comparisons of the head with other 5th century BC sculptures rule out the Nemesis type of Agoracritus and associate it rather with the Artemis Ariccia and thus with the Farnese "Hera". One arrives at the hypothesis that the Benaki Museum sculpture might belong to the same statuary type — as yet unknown — as the fragment of a colossal head from the Acropolis.

Gideon Foerster, *A Statue of Dionysos from Bet Shean (Nysa-Scythopolis)* p. 135-141

The statue of Dionysos was found in 1990 in the eastern portico of the eastern bath building in the centre of the town. It is a variant of the "resting Dionysos" formula whose basic figural type seems to have derived essentially from the Tiber Apollo type, which was a Roman creation probably based on more than one classical sculptural tradition. Perhaps the closest comparison to our statue is the Dionysos discovered in the *Nymphaeum Traiani* at Ephesos: both seem to be products of sculpture workshops of Asia Minor. The Dionysos of Beth Shean, like many other sculptures found on this site, is a product of the cultural policies of the Imperial and local authorities in the *poleis* of the Hadrianic-Antonine period. In this period there was intensive production of "ideal sculpture" which was intended to

decorate public amenities like theatres, piazzas, nymphaea and baths, as well as private property such as villas. By decorating these places with "classicizing" statues of gods, heroes and athletes, the local population was able to come closer to Greek culture and participate in the visual pleasures of classical art.

Alexander Fol, *A Relief from Philippopolis: Thracian Orphism in Roman Times* p. 143-146

Kybela/Kybeleia and Sabas/Sabazius (in *paredria*) were worshipped by enthusiastic groups speaking different languages, shortly before the beginning of the Roman Empire. In Thracian Orphism, whose tradition is purely oral, the *paredria* Great Mother - Son offers a fundamental alternative: that of Zagreus or that of Sabazios. The old chthonian alternative of Zagreus still in the Roman period deeply enriched the mystical solar and celestial (Sabazian) customs in Thrace. The best evidence of this to date is a relief from Philippopolis (Plovdiv), dated to the first half of the 3rd century AD.

Thomas Ganshow, Munificentia *et* Aeternitas: *Representations of Elephants on Roman coins* p. 147-153

From an iconographic standpoint, various types of representations of elephants can be seen on the coins of the city of Rome during the Imperial period. Their message and symbolic content are clearly comprehensible to us despite the relative rarity of the representations. The elephant alone, pictured without a mahout, which on the coins of Titus simply initially symbolised the circus games organised by the emperor, appeared from the time of Antoninus Pius on accompanied by the inscription *MVNIFICENTIA AVG*, which thenceforth conferred on it the symbolic status of this imperial *virtus*. The elephant alone with a mahout — only known on the coins of Philip of Arabia and the Tetrarchs — is an abridged reference to the elephant quadrigas represented on dedicatory mintings after Tiberius. It is thus connected with the idea of *aeternitas*, which, from the beginning of the 3rd century, became increasingly assimilated into the *aeternitas imperii*.

Michel Gawlikowski, *Herakles in the Desert. An Altar dedicated to Herakles-Nergal* p. 155-160

The little altar at Palmyra published here bears a dedication to Nergal, the Babylonian god of the Underworld. Another side of the monument shows Herakles taming the Kerynitian Deer, which has assumed the aspect of an oryx antilope, an animal more familiar to the Palmyrenes. Several other representations of the labours of Herakles were already known in Palmyra. These documents prove that there was a mixing up of Nergal, the god whose common attribute is the dog, with Herakles, because of the Cerberus episode.

Youssef El Gheriani, *Ancient Egyptian Mythology through the Ptolemaic and Roman Eras* p. 161-171

The author tries to trace the importance of mythology which governed the life of the people of Egypt and became an important factor of the Egyptian civilization. It was born, grown and flourished with the Nile, flowing through the shores of its valley. The earliest representations of Egyptian divinities appeared about the fourth millenium. From the Second Dynasty on, the divine types seem to have become definitely fixed and remained unchanged until the end of paganism. After the death of Alexander, the Ptolemies established a combination of the Greek and Egyptian religions, creating the new triad of Serapis, Isis and Horus and building numerous temples all over Egypt. The walls of these temples give us a document library showing not only Ptolemaic kings but also Roman emperors adoring different Egyptian divinities. All this shows us the great attraction of the Egyptian mythology on all those who invaded Egypt or lived on its soil. We also know that the worship of Isis spread all over the Roman Empire.

Jean-Robert Gisler, *On the Rospigliosi Athena* p. 173-184

A bronze statuette of Minerva, discovered in the last century in Roman Switzerland and largely unseen, highlights in an exemplary fashion the problem of the reception of Greek statuary types in the minor arts of the provinces of the Empire. The object more or less repeats the type of the Rospigliosi Athena generally attributed to Timotheus. Detailed analysis of the characteristic motifs of the statuette, comparisons with contemporary pieces of similar inspiration and with large-size copies (and their variations) once again demonstrate the famous Roman eclecticism.

Zlatozara Gočeva, *The Temples in the Thracian Cities and the Sanctuaries on their Territories in the Province of Thrace* p. 185-192

The province of Thrace was constituted in the year 45 in the south of the Balkans. The growth of religion, with its particular features, in the large cities during the Roman period is of great interest for the history of Thracian religion. The archaeological and epigraphical material shows that religious life in Thrace preserved many local elements, even in the big cities, where romanisation and hellenisation are more discernible. The Roman elements in the official religion accorded with local ideas. In the hinterland the Thracian population preserved its religious practices in full. In the sanctuaries certain foreign beliefs found a favourable climate in which to mingle with the cult of the local deity, the Thracian Horseman.

Antoine Hermary, *From the Mother of the Gods to Cybele and Artemis: the Ambiguities of Archaic Greek Iconography* p. 193-203

A passage in Zosimus' *Historia nova* about the ancient statue of the Mother of the gods at Cyzicus serves as starting point for a reconsideration of the lion goddesses and seated women in a naiskos in Archaic Greek art. The identification of these personages as Cybele, still put forward in various recent studies, seems difficult to maintain: this Anatolian deity remained little known to the Greeks before the Classical period and the iconographic schemas in question must rather have referred to Artemis, Athena, Hera or, naturally, to the Mother of the gods of Greek tradition properly speaking.

Tonio Hölscher, *The Amazons of Ephesus: a Monument of Self-Affirmation* p. 205-218

If one considers the usual practice regarding the erection of this kind of monument, that of the Amazons in the sanctuary of Artemis at Ephesus may well have been erected not by external powers, whether Athens or the Attic Maritime League, but rather by representatives of the city of Ephesus itself. In this case, the theme of the wounded Amazons must contain a positive message for Ephesus. There, unlike Athens, the Amazons are not a mythical image of eastern enemies, but according to the Ephesian version of the myth, ancient proof of the importance of the Artemision as a place of asylum. In the context of contemporary buildings and monuments in Athens and Samos, the Ephesian monument reveals the city's determination to reaffirm itself on a cultural and political level in the face of an all-powerful Athens.

Noëlle Icard-Gianolio, *Herakles the Founder* p. 219-228

The quest for the Bulls of Geryon led Heracles to the Hellenised West. The return route of this expedition is marked by legendary events during which he battles with local kings and seizes their lands to bequeath to the Greeks. In this way the Greek presence is legitimated in the regions of Croton, Locri and Eryx, where he is regarded as the mythical founder of the city. He also established cults, notably at Syracuse and Agyrion, and caused springs to gush and lakes to appear at Himera and Agyrion. Like those of other founding

heroes. his actions gave validity to the past of the Greek colonies and his legend is linked to colonial expansion. He also performed a civilising task by destroying ancient order and founding a new cult and instituting a just sacrifice.

Cengiz Işık, *Demeter at Kaunos* p. 229-240

The excavations carried out in the years 1990-1992 at the foot of the west wall of the terrace on *Küçük Kale* (little acropolis) revealed, on the rocky fissured ground, very many votive offerings. Among the finds were large quantities of well-preserved hydriskoi, terracotta figurines of different types, numerous lamps and several kinds of kernoi, as well as figurines of pigs and terracotta plaques. This was sufficient evidence to show that Kaunos was the most easterly place where the feast of the Thesmophoria, which existed from Sicily to Caria, played an important part. Although the sanctuary in question has not been cleared, it is apparent that the terrace was consecrated to the goddess Demeter. The situation of the temple lends added proof: it is in a dominant position, outside the city centre, like many other sanctuaries of Demeter. It affords a beautiful view of the city of Kaunos. The large proportion of male figurines is striking. This surprisingly high number of male worshippers of the goddess suggests that the cult at Kaunos also had its own peculiarities.

Marie-Odile Jentel, *An Unrecognised Scylla on a Mosaic at Beth Shean ?* p. 241-249

On the mosaic discovered at Beth Shean in 1964 in the building known as "the house of Kyrios Leontis", a damaged motif in the lower right corner was identified by several archaeologists as a marine monster or an ichthyocentaur. Basing herself on a passage in the *Odyssey*, on monuments representing Scylla in her article in *LIMC* VIII, and on close comparisons with paintings from the Middle Ages like that of the Corvey Abbay at the end of the 9th century, the author identifies this "monster" as Scylla, shown in an incomplete manner.

Vassos Karageorghis, *A Cypriote Banquet Scene* p. 251-257

This article describes and discusses a limestone plaque decorated with a low relief, from Golgoi, now in the Metropolitan Museum of Art, New York. It represents groups of human figures in two registers. In the upper register there is a scene of worship and below it a scene of a banquet. The writer discusses its artistic milieu and places it within the framework of popular religion. It dates to the early 4th century BC.

Anneliese Kossatz, *A Calyx-Krater by the Amykos Painter* p. 259-278

A lucanian calyx-krater by the Amykos Painter belonging to a private German collection and as yet unpublished, depicts a genre scene in which a young woman is playing ball watched by a young man seated on a rock and accompanied by another young woman holding a mirror and leaning against a pillar. This representation provides an opportunity to study the significance of this scene and other similar scenes relating to everyday life in early Italiot pottery. In this respect the basic problem consists in knowing if these are simple scenes of everyday life, or whether the representations are already allusions to the funerary symbolism which later plays such a great part on 4th century Italiot vases. Based on the ambiguity of the attributes and the objects, like the ball, the mirror and the pillar, and the preference given to themes from everyday life by the painters, an attempt is made to demonstrate that these depictions from the beginnings of Italiot painting should perhaps be interpreted in an ambivalent manner: they could be depictions of the real world, which could be endowed if it were necessary with an eschatological symbolic content, should the vases be required for use as funerary offerings.

Ingrid KRAUSKOPF, *The Winged Helen and other Winged Figures on Etruscan Scarabs* p. 279-285

Etruscan art also happens to represent certain Greek heroines with wings: for example Marpessa on a mirror and one instance of Helen on scarabs — positively identified by the inscription —, who is shown burning perfumes according to the iconographic schema of Nike performing the same action on Greek rings. There is also a Penelope in mourning, reproducing a type known from a Greek ring and positively identified by an inscription. The wings characterise the three women — like the image of Kalchas represented on an engraved mirror carrying out a divinatory examination of a liver — as beings who surpass human normality. In the case of Helen there is another added aspect: with her wings she belongs with the numerous women forming part of Turan's entourage.

Maro KYRKOU, *Iconographic Reality and Literary Tradition: the Wedding of Admetus and Alcestes* p. 287-297

A loutrophoros by the Methyse Painter, dated to the middle of the 5th century BC, from the Sanctuary of the Nymph, is decorated on the neck with a scene of loutrophoria, or water-carrying for the nuptial bath, and on the belly with a scene of ἀγωγή, which is of particular interest. The latter is an official procession with a quadriga, in which the personages are identified by inscriptions. It is the wedding of Admetus and Alcestes, who are in the chariot, accompanied by Apollo, Hermes and Artemis, but also by Peitho, whose presence in such a scene is unique. The iconographic type of the goddess herself is also unique: she is wearing a lebes on her head, from which ears of corn emerge, giving her the dimension of a fertility goddess, a new quality foreign to her usual context in the circle of Aphrodite. However, the scene of the wedding of Admetus and Alcestes itself is original. It is the only purely nuptial representation of this royal couple. A comparison between the iconography of the vase, dated to the middle of the 5th century BC, and Euripides' Alcestes, a later work dated to 438 BC, shows characteristic differences in form and expression due to the chronological gap that exists between the vase painting and the literary text.

Vassilis LAMBRINOUDAKIS, *The Role of the Heroic Past in the Development of the Greek Cities* p. 299-310

New archaeological discoveries attest to the gradual development by the Greeks of a historical memory, partly real and partly fictitious, which seeks to place the origins of the cities in the world of heroes and particularly in the world of epic. This *archaeology*, clearly perceptible in the lives of the citizens of antiquity through many concrete elements (tombs of heroes, objects, ruins, remains on the ground), became a basic tool in the formation of the Greek city. Three axes can be distinguished along which it functioned. First, it served to fix communal identity (races, phylai, demes, towns, tribes). Secondly, it contributed greatly to the social structure, institutional and political, of ancient society (assimilation of the tribes, validity of laws and customs, competitions). Thirdly, the territorial pretensions of the cities were legitimised by the heroic past. As for the layout of the essential parts of an ancient town (tombs of heroes and urban centre, acropolis, agora, first stadia, gymnasia near the ancient city gates, signs in the sanctuaries), these were often determined by the heroic past.

Pascale LINANT DE BELLEFONDS, *Hippolytus in the Palaestra and Phaedra meditating? Notes on Some Sarcophagus Reliefs* p. 311-321

A Roman sarcophagus in the Museum of Messina (inv. A 246), whose frontal decoration was replaced in Byzantine times by Christian symbols, still has figured scenes on its short sides. There are no known equivalents to these in the repertoire of Roman workshops and as yet they have been given no satisfactory interpretation. Comparison with reliefs on Attic sarcophagi illustrating the legend of Phaedra and Hippolytus enables a probable recognition

on the left side of a pensive Phaedra in front of Theseus and Hippolytus, and on the right side, of Hippolytus in the palaestra with one of his companions. These two compositions, hitherto believed to have been confined to Attic workshops, were probably much more widespread.

Catherine Lochin, *Athena and Kekrops: a Cult Scene on the Acropolis* p. 323-331

On a red-figure Attic bell krater by the Kekrops Painter, a sacrificial scene is depicted around the chest in which Erichthonios is concealed, in the presence of deities receiving a cult at the Erechtheion. This scene evokes the sacrifice of the *Apaturia* thanks to which Kekrops introduced Erichthonios into the city; the gods are participating in the festivities associated with this feast. Athena is twice present: through an evocation of the statue of Athena Polias and through the picture of a seated woman wearing some of the goddess's arms. This image evokes questions of citizenship at a time of particular unrest in the city.

Otar Lordkipanidze, *Towards the Interpretation of the Images on the so-called Colchian Didrachma* p. 333-337

The obverse of the so-called Colchian Didrachma of type II features a representation of a human head in profile, while the reverse depicts two heads facing each other. Different views have been expressed about these representations. The absence of any clear iconographic attributes renders difficult their identification with specific deities or heroes. We might guess that the representation of three different human heads on a single coin may form some triad, joined by a single idea, probably the Apollonian triad: Leto, Apollo and Artemis. The worship of Artemis and Apollo is attested by the written evidences, while the cult of Leto occupied a prominent position at Miletus as well as in some Pontic colonies.

Vassiliki Machaira, *Libation in the Heroic and Divine Cycles* p. 339-344

A libation was commonly offered by mortals to gods; it was nonetheless a ritual practiced equally by gods and heroes. Our research is into the representation of libation scenes between gods on the one hand and heroes on the other, with or without the presence of orants, on votive stone reliefs. We concentrate in particular on the relation between the god-goddess and hero-heroine libation, taking account of two votive reliefs, one from Tanagra in the National Museum at Athens, the other from Sparta. It is obvious that the heroine holds a position equal to that of the goddess; on the other hand, in the depiction of the gods, both the hero and the heroine are differenciated from the mortals-orants by their size.

Jean Marcadé, *Two Gallo-Roman Reliefs with Mythological Subjects in the Museum of Aquitaine at Bordeaux* p. 345-354

Two architectural blocks found in 1921 in the rue du Pont-de-la-Mousque in Bordeaux and reused in the late Imperial ramparts, came from the same sculptured frieze, where they were in contact with each other. The frieze in question originally bore a figured representation on both sides, but one of the blocks was re-cut in the depth at the time of reuse, and on the other one the most protruding reliefs were destroyed. These documents, hard to read and interpret, have remained virtually unpublished.

On the now restored left side, the scene in which a marine god appeared (the only well-preserved figure) emerges as a mythological subject. The central theme seems to have been an amorous pursuit of the type of Daphne desired by Apollo. On the other side of the frieze there are possible fading traces of a Siren or a Scylla.

The important monument bearing this double frieze dates to the beginning of the 2nd century AD.

Lucia Marinescu, Mihai Bărbulescu, *Jupiter of Potaissa. A Contribution to Jovian Iconography in Dacia* p. 355-364

In the context of a statuette representing Jupiter, discovered in the legionary camp at Potaissa, the authors present other bronze statuettes of Dacian Jupiter and consider the typology of Jupiter *fulminans*, as well as the chronology and origin of these pieces.

Wolf R. Megow, *Reflections on the Iconography of the "Noble" Priapus* p. 365-375

After the cult of Priapus, god of fertility, had definitively spread throughout the Greek world at the time of Alexander, its representations assumed an anthropomorphic character. At the beginning of Hellenism a series of statuary types were created, one of which was the so-called "noble Priapus" clad in a long chiton under which the male member is visible. This "decent" form of representation of the god seems to go back to an Alexandrian evolution dating from the beginning of Hellenism: Priapus is no longer exclusively the god of "simple folk", but has entered into the religious conceptions of the leading social classes, including kings. These conceptions developed through a subordination of Priapus to the cult of the Eleusian deities, as can be seen in a series of reliefs from the Imperial period (Lovatelli urn, Campana reliefs, Torre Nova sarcophagus) going back to an Alexandrian cycle of the third quarter of the 3rd century BC.

Joan R. Mertens, *An Archaic Bronze Oinochoe with a Panther Head in the Metropolitan Museum of Art* p. 377-381

The Metropolitan Museum of Art has acquired a Greek bronze oinochoe of the third quarter of the sixth century BC. The top of the vertical handle is decorated with a female protome, the bottom with a panther head. The panther head helps to reinforce the traditional attribution of such bronze vases to Corinthian workshops. It also provides a bronze counterpart to the painted panther heads known especially from the ceramic oinochoai of the Amasis Painter.

Yvette Morizot, *About a Chariot of Artemis* p. 383-392

Some of the terracotta statuettes from the "small Artemision" at Kanoni (Corfu, beginning of the 5th century BC) represent Artemis in a chariot drawn by panthers and cervids: this equipage has several points of interest. 1) The chariot and the juxtaposition of the different wild animals show with special intensity the power of the *potnia theron* which is in Artemis. 2) The chariot drawn by felines is found in a limited and specific context; it is remarkable that Artemis preceeds Cybele. The chariot with cervids corresponds to a certain reality, but illustrates in particular the privileged relationship between Artemis and these species. This relationship highlights the ambiguous status of the cervid, a large wild animal symbolic of the hunt, but by nature close to man. 3) In the light of iconographic parallels and other finds at Kanoni detailing the participation of women in the cult and, it would seem, the presence of young girls, it is possible to see in this Artemis a *potnia gynaikon*, or more precisely, a mistress of the marriage preparation.

Ricardo Olmos, *Helios in Iberia. Research Notes* p. 393-401

In this study we analyse some examples of the iconography of the Sun in the Iberian Peninsula in the pre-Roman period and in particular local versions influenced by Mediterranean sources. The diversity of influences has led to heterogeneous representations. One of the processes tends towards anthropomorphism: the bronzes of El Berrueco (Salamanca) show a solar disc transformed into a female fertility goddess. The "solar boat" motive, terminating in bird or horse protomes, assumes an anthropomorphic idiom (the Serradilla pendant, with a human coachman) or is stylised in plant form in certain representations on Iberian pottery.

Only some images from the late Iberian period can be formally associated with the Helios of Classical tradition arising in his biga (a vase from Elche and a fibula from Chiclana de Segura). These were probably depictions commissioned by local aristocrats.

Olga Palagia, *A Gymnasiarch's Dedication and the Panathenaic Torch-Race* p. 403-408

The relief British Museum 813 (GR 1864.2-20.11) was dedicated by a gymnasiarch after a victory in a torch-race, as stated in the inscription *IG* II^2 2974. It is dated to the third quarter of the fourth century and belongs to a small class of torch-race reliefs from Athens and Attica. Torch-races were run by the Athenian ephebes during festivals and sponsored by gymnasiarchs appointed by the tribes. The iconography of British Museum 813 is more akin to vase-painting since it represents the lighting of the altar rather than the procession after the race. The winning ephebe is crowned by a divine figure wearing a spiked crown, here identified with the eponymous hero of the tribe. It is suggested that the missing deity by the altar could be Athena, thus associating the relief with the Great Panathenaia.

Maria Pipili, *Vases from the Samian Heraion: Shapes and Iconography* p. 409-421

Among the Attic black-figure vases of the first half of the sixth century BC from the Samian Heraion there are several by the KX Painter, many of them large cups elaborately decorated. Similarities in the shape of these cups with East Greek – and more specifically Samian – cups, together with their iconography, indicate that they were probably commissioned by the local aristocracy in order to be dedicated to the Samian Heraion. This might also be the case with one of the earliest Laconian black-figure artists, the Naukratis Painter, who seems to have created many characteristic Laconian scenes specially for Samos. It is further argued that the KX Painter may have produced his Samos vases on the site.

Ivana Popović, *Iconography and Cult of the Iapodian Deity Bindus Neptunus* p. 423-427

The Iapodes were an Illyrian tribe who settled in the area covering the eastern part of present-day Bosnia and the region of Lika in Croatia. Their civilization flourished from the Late Bronze Age to the arrival of the Romans. The best evidence of the particular place of the Iapodes and their culture is seen in a dozen votive monuments discovered in the area around Bihać. Some of these altars bear a dedication to Bindus Neptunus, found elsewhere figured with a dolphin and trident on one of the monuments. Bindus Neptunus was not only the god of the sea, but also the protector of the waters and springs of the mainland, reflecting the character of a much older local deity linked to the Chthonian fertility cult and perhaps corresponding to the Greek Poseidon. It is possible that this deity was depicted on a prehistoric urn from Golubić, also discovered on Iapodian territory.

Maria Helena Rocha-Pereira, *Notes on Three Red Figure Vases in Portugal* p. 429-432

These notes concern three unpublished red figure vases brought to Portugal in the early thirties of the last century and said to have come from Herculaneum and Pompeii excavations; they are presently kept in a private collection in the Setubal district. The small collection consists of an Attic red figure small chous from the end of the fifth century BC, which is so far the only example of a vase of that shape in this country; an Apulian red figure bell-krater with dionysiac scene, by the Schiller Painter; and a Campanian red figure hydria with a woman holding a cista and a long staff. Therefore, two of the vases belong to the circle of Dionysus, the first one being a testimony of the oldest Attic feast in honour of the god and the second one testifying to the custom of depicting him as a youth with short hair.

Margot Schmidt, *A Ritual Female Banquet on a still Unknown Attic Vase* p. 433-442

Semeli Pingiatoglou has recently assembled a small group of black-figure Attic vases which seem to depict a feast intended for women. Women can be seen among themselves

in the midst of vases and dining tables, on which lie pieces of meat. This unusual relation between women and sacrificial meat is reminiscent of the festival of the Thesmophoria. On a new lekythos in Basel, the Dionysian element is now strongly in evidence (presence of vine branches and a kantharos). The question is therefore whether these representations concern different feasts, or if they may be interpreted in a more general manner, as has been done hitherto.

Gérard Siebert, *The Argos Murder. Medieval Pictures of Hermes* p. 443-451

In Greek literary and iconographic tradition Hermes is a peaceful god, whose favourite weapon is persuasive discourse. The murder of Argos is an exceptional event in his career, which was illustrated by the very trite schema of an execution after a chase.

Yet, antiquity was acquainted with murder in music, evoked particularly by Ovid; the god charms the giant with the sound of his flute before putting him to death. This was the accepted version in the Middle Ages. Hermes became the god with the Magic Flute and was subjected to other corruptions, like his attribute, the caduceus. In this transition from Ancient Hermes to Medieval Hermes, Pierre Bersuire's *Ovide Moralisé* and the summary by Albricus have played a determining role.

Erika Simon, *A Late Geometric Boeotian Bronze Fibula at the Martin-von-Wagner Museum* p. 453-463

The Martin-von-Wagner Museum in Würzburg received the bequest of a bronze fibula, which we publish here. It is a Boeotian catch-plate fibula with a *navicella* bow from the last quarter of the 8th century BC. One side of the plate shows an unmanned warship and the reverse a war chariot drawn by a single horse. The charioteer, armed with a lance, is carrying a Boeotian shield like the warrior running to the left depicted below, without other arms, showing him to be a conquered warrior in flight. The presence of long-necked birds above the boat assigns the fibula to Hampe's group A; the stylization of the horse and chariot is also comparable to that found in the same group. The themes on both sides of the catch-plate are probably interconnected, as on other fibulas. They could refer to a maritime expedition, in particular the Trojan War.

Anne-Violaine Szabados, *The Sea Serpent Resurfaces in Carthage* p. 465-475

A fragmentary mosaic from Carthage (Bardo inv. 2772), decorated with a marine scene including Nereides (perhaps Venus?), marine creatures and a coastal landscape has original features. The style and elements of the composition make it similar to mosaics with marine subjects from Carthage, Sidi Ghrib and Piazza Armerina. More especially, the circumvolutions of the tails of marine creatures, separated from any animal, emerge from an opaque sea as independent motifs. By using this artifice the creators of the picture can suggest a third dimension to the viewer, thanks to an imaginary marine background peopled by creatures not completely visible in the mosaic.

Michalis Tiverios, *The Satyr-Play* Sphinx *of Aischylos Again* p. 477-487

A red-figure fragment from the southwest slopes of the Acropolis, now in the Fetichié Tzami in Athens, is published. It comes from the shoulder of a hydria-kalpis, is connected stylistically with the Mannerists, and is dated around 460 BC. What is preserved of its figured scene leads to the suggestion that the composition was similar to the one decorating the shoulder of the well-known hydria in the Fujita Collection: a theatrical chorus of Satyrs, clad in himatia and holding sceptres, seated in front of the Theban Sphinx. So, we had here too a scene inspired by the almost contemporary satyr-play of Aischylos *Sphinx* which, as we know, was presented in Athens in 467 BC.

Tran tam Tinh, *In the Footsteps of Isis* p. 489-500

On the occasion of the exhibition "Iside: il mito, il mistero, la magia", held in Milan from February to June 1997, the author recalls the main researches on Isis and recollects his own progress as an "Isiac author". Isis studies have blossomed in last forty years, particularly thanks to great scholars like Jean Leclant, Maarten J. Vermaseren and Lilly Kahil, founder of *LIMC*. By studying Isis and the Isiac religion at Pompei and in Campania, the author discovered that the archaeological excavations and popular religion in the Naples area have revealed much to us about ancient religiosity. A comparison between Isis and the Virgin Mary, however, brings out the similarities and differences between the religion of Isis and Christianity.

Rainer Vollkommer, *The Personifications of Places as Secondary Figures in Scenes from the Life of Herakles* p. 501-516

Although one regularly comes across personifications of places in scenes taken from the life of Herakles, no article has as yet been devoted to them. These figures even have often been neglected in descriptions and studies of the monuments in question. One has frequently read that women in flight and/or wildly gesticulating on Attic vases of the second half of the 6th century BC are local nymphs. They should rather be considered as personages who are watching the scene and who must capture the viewer's attention. Personifications of places in scenes depicting Herakles appeared on Attic vases for the first time in the 5th century BC. If new local personifications were added in the Roman period to scenes with Herakles, they nonetheless remained rare compared with the number of representations of the life of Hercules. This rarity equally often finds expression in the different types of representations that the same local deity could assume.

TABLE DES MATIÈRES

Préface par Jean Leclant IX

Bibliographie des travaux de Lilly Kahil XI

Janine Balty, *Variations autour du thème d'Hélène* 1

Jean Charles Balty, *Pénélope. Notes sur la diffusion d'un type iconographique* 9

Jan Bažant, *The Amazons of Antiquity and Current Amazonomania* 19

Ernst Berger, *Zur samischen Göttergruppe des Myron* 27

Gratia Berger-Doer, *Eine neue Skylla* 31

Nicole Blanc, *Un plafond du Palatin au Louvre ? À propos d'un relief de stuc de la Collection Campana* 37

John Boardman, *Pandora in Italy* 51

Jan Bouzek, *Apollon hyperboréen, le héros solaire et l'âme humaine* 57

Philippe Bruneau, *L'impair de chaussures* 63

Herbert A. Cahn, *Artémis à Phocée* 73

Giovannangelo Camporeale, La manubia *di Menerva* 77

Fulvio Canciani, *Due vasi attici inediti* 87

François Chamoux, *Hermès à la tortue* 93

Margarita Moreno-Conde, *Une promenade à travers les sources littéraires : le cas d'Hyacinthos* 101

Wiktor A. Daszewski, *Spatalos et la déesse de l'amour. Un mosaïste fier de son œuvre* 111

Michèle Daumas, *La représentation d'un atelier de potier du Cabirion de Thèbes sur un skyphos béotien ?* 117

Angélos Délivorrias, *Une tête féminine inédite et le problème de l'identification de son type statuaire* 125

Gideon Foerster, *A Statue of Dionysos from Bet Shean (Nysa-Scythopolis)* 135

Alexander Fol, *Ein Relief aus Philippopolis : Thrakischer Orphismus in der Römerzeit* 143

Thomas Ganschow, Munificentia *und* Aeternitas : *Elefantendarstellungen auf römischen Münzen* 147

Michel Gawlikowski, *Héraclès au désert. Autel dédié à Héraclès-Nergal* 155

Youssef El Gheriani, *Ancient Egyptian Mythology through the Ptolemaic and Roman Eras* 161

Jean-Robert Gisler, *Autour de l'Athéna Rospigliosi* 173

Zlatozara Gočeva, *Les temples dans les villes et les sanctuaires thraces sur leur territoire dans la province de Thrace* 185

Antoine Hermary, *De la Mère des Dieux à Cybèle et Artémis : les ambiguïtés de l'iconographie grecque archaïque* 193

Tonio Hölscher, *Die Amazonen von Ephesos : ein Monument der Selbstbehauptung* 205

Noëlle Icard-Gianolio, *Héraclès fondateur* 219

Cengiz Işık, *Demeter in Kaunos* 229

Marie-Odile Jentel, *Une Scylla méconnue sur une mosaïque de Beth Shean ?* 241

Vassos Karageorghis, *A Cypriote Banquet Scene* 251

Anneliese Kossatz-Deissmann, *Ein Kelchkrater des Amykos-Malers* 259

Ingrid Krauskopf, *Die geflügelte Helena und andere Flügelfiguren auf Etruskischen Skarabäen* 279

Maro Kyrkou, *Réalité iconographique et tradition littéraire. Noces d'Admète et d'Alceste* 287

Vassilis Lambrinoudakis, *Die Rolle der heroischen Vergangenheit bei der Entwicklung der griechischen Städte* 299

Pascale Linant de Bellefonds, *Hippolyte à la palestre et Phèdre méditative ? Notes sur quelques reliefs de sarcophages* 311

Catherine Lochin, *Athéna et Kékrops : une scène de culte sur l'Acropole* 323

Otar Lordkipanidze, *Towards the Interpretation of the Images on the so-called Colchian Didrachma* 333

Βασιλική Maxaipa, *Η σπονδή στον ήρωικο και στο θεϊκό κύκλο* 339

Jean Marcadé, *Deux reliefs gallo-romains à sujets mythologiques au Musée d'Aquitaine de Bordeaux* 345

Lucia Marinescu et Mihai Bărbulescu, *Jupiter de Potaissa. Contribution à l'iconographie jovienne en Dacie* 355

Wolf-R. Megow, *Überlegungen zur Ikonographie des « Edlen » Priapos* 365

Joan R. Mertens, *An Archaic Bronze Oinochoe with a Panther Head in the Metropolitan Museum of Art* 377

Yvette Morizot, *Autour d'un char d'Artémis* 383

Ricardo Olmos, *Hélios en Ibérie. Note pour une recherche* 393

Olga Palagia, *A Gymnasiarch's Dedication and the Panathenaic Torch-Race* 403

Maria Pipili, *Vases from the Samian Heraion : Shapes and Iconography* 409
Ivana Popović, *L'iconographie et le culte de la divinité iapode Bindus Neptune* 423
Maria Helena Rocha-Pereira, *Notes on Three Red Figure Vases in Portugal* 429
Margot Schmidt, *Rituelle Frauengelage auf einer noch unbekannten attischen Vase* ... 433
Gérard Siebert, *Le meurtre d'Argos. Images médiévales d'Hermès* 443
Erika Simon, *Eine spätgeometrische böotische Bronzefibel im Martin-von-Wagner-Museum* 453
Anne-Violaine Szabados, *Le serpent de mer refait surface à Carthage* 465
Michalis Tiverios, *The Satyr-Play " Sphinx " of Aischylos again* 477
Tran tam Tinh, *Sur les pas d'Isis* 489
Rainer Vollkommer, *Personifizierte Ortsangaben als Beifiguren in Szenen aus dem Leben von Herakles* 501
Résumés 517
Περιλήψεις 531
Abstracts 545
Table des matières 559

CARDIFF UNIVERSITY
PRIFYSGOL CAERDYDD

LAVAUZELLE graphic

F-87350 PANAZOL
N° Imprimeur : 9096535-99
Dépôt légal : Avril 2000

ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES
6, rue Didotou, GR-106 80 Athènes
www.efa.gr

KP-853-060